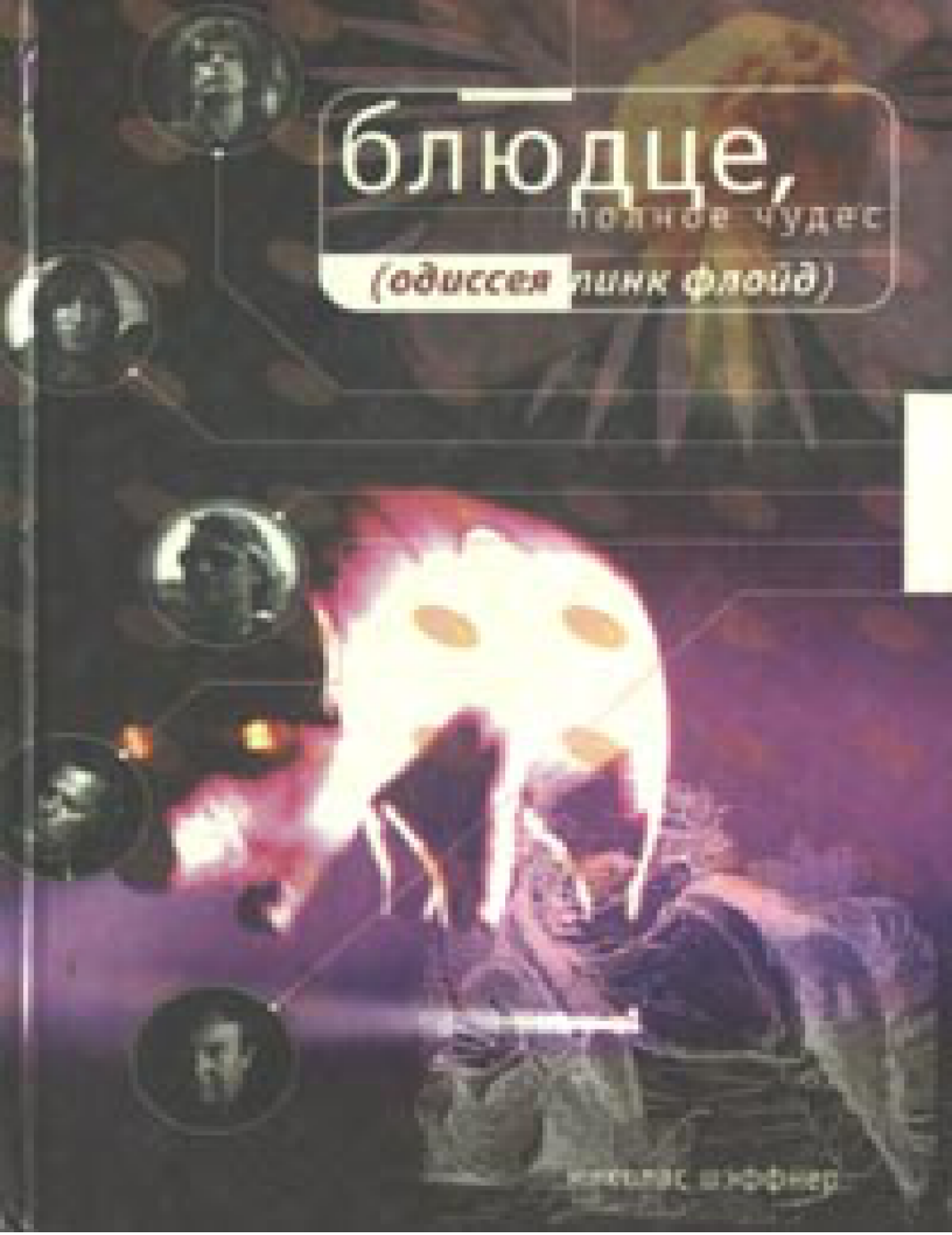
блюдце,
полное чудес
(одиссея пинк флойд)
николас шэффнер

SHOUT
SHARE IT

Annotation

Книга содержит не просто биографические данные о супергруппе, а дает представление об эпохе расцвета прогрессив-рока и о зарождении движения психоделического искусства.

- Предисловие. Выражения признательности и благодарности
- Пролог: как бы я хотел, чтобы ты был здесь…
- Часть I. Улыбка из-под вуали
  - Глава 1. Установите ручки настройки ядра солнца
  - Глава 2. Эмбрион
  - Глава 3. Обучение искусству летать
  - Глава 4. Да будет больше света!
  - Глава 5. Угощайтесь сигареткой!
  - Глава 6. Игры в честь мая
  - Глава 7. Межзвездная перегрузка
  - Глава 8. Параноидальные глаза
  - Глава 9. Тонкий лед
  - Глава 10. Сияй, безумный бриллиант
- Часть II. Герои вместо призраков
  - Глава 11. Пылающие мосты
  - Глава 12. Всего лишь еще один фильм
  - Глава 13. Удивительный пудинг
  - Глава 14. Возвращение сына небытия
  - Глава 15. Затмение
  - Глава 16. Онемевший в окружении комфорта
  - Глава 17. Герой возвращается
  - Глава 18. Летающие свиньи
  - Глава 19. Еще один кирпич в стене (часть 1)
  - Глава 20. Еще один кирпич в стене (части 2 и 3)
  - Глава 21. Арктический холод
- Часть III. Слабая надежда на перемены
  - Глава 22. Яблоки и апельсины
  - Глава 23. Один из этих дней
  - Глава 24. Для нас и для них
- Эпилог. Жаль, что вас там не было
- Дискография
  -
  - Синглы "Пинк Флойд" (Великобритания)
  - Синглы "Пинк Флойд" (США)
  - Альбомы "Пинк Флойд"
  - Соло-Альбомы
    - Сид Барретт

- Дэвид Гилмор
- Ник Мейсон
- Роджер Уотерс
- Ричард Райт

- Бестселлеры "Пинк Флойд" на все времена:
- Хронология самых известных концертных выступлений

Предисловие. Выражения признательности и благодарности

Я всегда считал себя настоящим американским поклонником ПИНК ФЛОЙД. Без долгих объяснений замечу, что все произошло совершенно случайно: в конце 1967 года моя мама, приехав в родной Лондон, в разговоре со своей модной парикмахершей обмолвилась об увлечении своего младшего сына (т.е. меня) английскими поп-группами типа THE BEATLES, THE ROLLING STONES, THE KINKS и THE WHO. «В таком случае Вы просто ДОЛЖНЫ отвезти ему пластинку ПИНК ФЛОЙД!» — посоветовала матушке мастер. Так она и поступила (да благослови ее Господь!) — вернулась в Нью-Йорк с моновариантом «Piper At The Gates Of Dawn», который в США еще не выходил.

Захватывающие мелодии, образные тексты и особый английский дух сделали «Piper» одним из моих самых любимых альбомов того Лета Любви.

Конечно, едва ли в том подростковом возрасте я мог разглядеть все грани великолепия этого произведения, хотя ощущалось, что неуравновешенность психики основного человека во ФЛОЙД — Сида Барретта уже тогда отрицательно сказывалась на состоянии группы. Когда я достал второй альбом ФЛОЙД, явившись в английскую столицу летом 68-го, я отметил, что только одна песня принадлежит Барретту. На новых композициях Роджера Уотерса, вошедших в «A Saucerful Of Secrets», судя по всему, лихорадочные бредовые фантазии Сида уступили место отвлеченному и воздушному футуризму, но мне этот альбом все равно очень нравился.

Я видел выступление ФЛОЙД в 1970 году в спортзале колледжа в нескольких кварталах от нашего дома в Манхеттене. Дэвид Гилмор уже прочно занял место Сида. В течение последних десятилетий, по мере того как ПИНК ФЛОЙД превращались из психоделической культовой группы в один из самых популярных и влиятельных ансамблей в мире, мне удавалось посетить их основные, вошедшие в историю, концерты. Я побывал на бесплатной презентации «Atom Heart Mother» в 1970 г. в Гайд-Парке, на представлении «Dark Side Of The Moon» в Radio City Music Hall в 1973 году, присутствовал на концертах тура «Wish You Were Here» и «Animals» в 1975 и 1977 гг., на представлении «The Wall» в 1980 году в Earl's Court.

Любопытно, что, в отличие от других моих кумиров, которыми я восхищался, — БИТЛЗ и РОЛЛИНГ СТОУНЗ, — ПИНК

ФЛОЙД .

выглядели какими-то безымянными созданиями, которых трудно было представить себе вне их альбомов и концертных выступлений. Личности, входившие в состав группы, многие моменты из их биографий, происхождение и истории казались мифическими, загадочными. Эта книга, с одной стороны, является моей собственной попыткой приподнять завесу этой таинственности и открыть: КТО же — или ЧТО же — стоит за легендой ПИНК ФЛОЙД.

Ни в коем случае не стоит считать мой труд авторизованной биографией. Мне повезло — я ездил с ними и брал интервью во время американских гастролей ПИНК ФЛОЙД в рамках одного из их последних мировых турне. Материал я отдал в «Musician». Стив О'Рурк, долгое время бывший менеджером ПИНК ФЛОЙД, сказал мне, что я был первым журналистом, которому были предоставлены такие широкие возможности. Я хотел бы поблагодарить Дейва Гилмора, Ника Мейсона и Ричарда Райта и их товарищей — Йона Кэрина, Скотта Пейджа, Гая Пратта, Тима Ренвика и Гарри Уоллиса за то, что я мог свободно общаться с ними и встречал полное понимание с их стороны в тот уик-энд, пришедшийся на День Поминовения (не забыть бы бэк-вокалисток — Рейчел Фьюри, Дургу Макбрум, Маргарет Тейлор и мастера по свету Марка Брикмэна).

Я хотел бы выразить особую благодарность дорожному менеджеру Джейн Сен, Мэри Эллен Катанео из фирмы CBS и Скотту Айтеру из журнала «Musician» — за то, что они смогли предоставить мне столь уникальную возможность и делились со мной своим опытом.

Я не смог взять интервью с глазу на глаз у двух ключевых фигур ПИНК ФЛОЙД — у Барретта и Роджера Уотерса. Что касается Сида, я понимал, что было бы неправильным пытаться вторгнуться в его отшельническую жизнь после ухода из группы. Его существование, тем не менее, было подробно описано мне людьми, близко знавшими (и знающими сейчас) Барретта.

Много раз я пытался вызвать на разговор Роджера. Вроде бы он проявлял какую-то заинтересованность и даже позвонил мне в номер лондонского отеля. К сожалению, меня в это время не было — я был в гостях у Рона Джизина, старого друга Уотерса. Хотя Рон, Ник Гриффите и Тимоти Уайт входили в число тех людей, которые давали Роджеру высокую оценку, со стороны многих, с кем мне приходилось встречаться, слышались и не столь лестные отзывы (в том числе от трех его бывших коллег). В связи с этим я горел желанием (о чем и написал Уотерсу) представить максимально беспристрастный и взвешенный отчет. В конце

концов, единственным, что мне удалось получить от него лично, была краткая, написанная от руки, записка:

> «Дорогой Николас Шэффнер. Пусть Вашей книге сопутствует удача. И не стоит допускать, чтобы Ваше стремление выдать взвешенный отчет испортило Вам лето.
>
> С наилучшими пожеланиями,
> Роджер Уотерс».

Несмотря ни на что, голос Роджера все-таки звучит со страниц этой книги. Здесь излагаются и его точка зрения, и фрагменты его воспоминаний. Я черпал сведения из доброй дюжины интервью, которые он дал за последние 25 лет, и из сотен посвященных Уотерсу и другим музыкантам ПИНК ФЛОЙД статей и обзоров, опубликованных в следующих британских и американских изданиях: «Melody Maker», «New Musical Express», «Sounds», «Q», «Billboard», «Rolling Stone», «Musician», «The Trouser Press», «Spin», «Penthouse» и «The New York Times». Впрочем, этот список далеко не полон. Пожалуй, двумя самыми полезными архивными интервью были: разговорный марафон дуэта Роджер Уотерс-Ник Мейсон, появившийся на страницах недолго просуществовавшего журнала «ZigZag» в 1973 г., и радиопередача из 7 частей под названием «Pink Floyd Story», которая выходила в конце 1976 — начале 1977 года на Capitol Radio.

Проводя мои изыскания по обе стороны Атлантики, я также записал пространные интервью с Барри Майлзом и первым флойдовским менеджером Питером Дженнером. Оба эти человека оказали мне неоценимую помощь, просматривая мою рукопись, а Майлз предоставил свои собственные записи и записанные им самим интервью. Я проинтервьюировал и Джона Хопкинса, Чета Хелмса, Дэвида Медалья, Пита Брауна, Джун Болан, Питера и Сьюзи Уинн Уилсон, Клайва Вэлема, Рона Джизина, Мика Рока, Сторма Торгесона и Ника Гриффитса. Также я разговаривал, весьма недолго и, в основном, по телефону, с Суми Дженнер, Крисом Чарльзвортом, Джонатаном Парком, Дэвидом Фрики, Карлом Далласом и Ли Вудом (который, отложив все свои дела, провел меня по родным местам Барретта, Уотерса и Гилмора в Кембридже). Некоторые из тех, с кем я беседовал, попросили не называть их имен. Тимоти Уайт взял на себя тяжелую ношу изложить в письменном виде свою довольно провокационную точку зрения по многим вопросам, связанным с ФЛОЙД.

Некоторые из вышеперечисленных людей соглашались на сотрудничество со мной без какого-либо давления со стороны и делали это с открытой душой, хотя сами уже опубликовали свои

собственные книги о ФЛОЙД или по связанным с творчеством группы темам. Эти книги, все без исключения, представляют собой ценные источники для моей работы над книгой. В своей работе, совершенно непроизвольно, я то и дело использую глагольное настоящее время (например «он говорит», «он вспоминает»), когда привожу цитаты из интервью, взятых мною, и прошедшее время («они сказали», «он вспомнил»), когда цитирую другие источники. Майлз является автором «библии для фэнов», книги «Pink Floyd: A Visual Documentary» (London: Omnibus Press, 1980), Карл Даллас — подробного, вдумчивого исследования «Bricks In The Wall» (London: Baton Press, 1987). Джонатан Грин является составителем и издателем четкого и ясного изложения устной истории контркультурной жизни Лондона 1960 г. под названием «Days In The Life: Voices from the English Underground 1961—1971» (London: Heinemann, 1988); я выражаю ему особую признательность за предоставленные не изданные ранее рукописи интервью, связанные с ФЛОЙД. Сторм Торгесон является автором «Walk Away Renee» (Limpsfield, Surrey, U.K.: Paper Tiger, 1978) — хроники его сотрудничества с Hipgnosis, в результате которого свету явились ставшие классикой образцы оформления рок-н-ролльных альбомов. Еще один автор, занимавшийся историей ФЛОЙД, Андреас Краска из Берлина оказал мне серьезную помощь — он является автором книги «Pink Floyd: The Records» (Berlin: Bucherlag Michael Schwinn, 1988).

Человеком, которого мне не удалось поймать, был Рик Сандерс, автор прекрасной небольшой книги «Pink Floyd» (London: Futura Press, 1975). Интерес представляет и опубликованные мемуары Клайва Дэвиса «Clive» (New York: William Morrow, 1974), Джеральда Скарфа «Scarfe By Scarfe» (London: Hamish Hamilton, 1986) и Боба Гелдофа «Is That It?» (London: Weidenfeld And Nicolson, 1986); биография Рэя Коулмана «Clapton!» (New York: Warner Books, 1985); книга Дерека Тейлора «Anniversary Celebration of 1967, It Was Twenty Years Ago Today» (New York: Fireside, 1987); книга Мика Голда «Rock On The Road» (London: Futura, 1976); книга Фредерика Дэнена «Hit Men» (New York: Times Books, 1990) и изданная частным образом работа покойного Малколма Джонса «Syd Barrett: The Making Of The Madcap Laughs» (Middlesex, U.K.: Orange Sunshine Pill Press, 1986).

Но самым полезным для моей работы источником оказался фэнзин «The Amazing Pudding», посвященный ПИНК ФЛОЙД и Роджеру Уотерсу. Его издатели Энди Маббетт и Бруно Макдональд помогали мне, предоставляя в мое распоряжение редкие газетные вырезки о ФЛОЙД, интервью и записи (а благодаря усилиям любезных родителей Бруно — Магдалины и

Дугласа, меня еще и кормили!). Запросы можно направлять Энди Маббетту, «The Amazing Pudding», 61 Meynell House, Browns Green, Birmingham B201BE, England.

Я выражаю благодарность Гленну Пови из флойдовского фэнзина «Brain Damage», выходившего в свет в 80-х, и Джону Стилу из Syd Barrett Appreciation Society из 70-х; Жану Юскэвидж — за расшифровку большинства моих интервью; моему понятливому издателю Майклу Питчу и моему агенту (и брату) Тиму Шэффнеру, который и сподвигнул соответствующих людей на осуществление этого проекта; Розмари Бейли, П. Дж. Демпси, Патрику Диллону, Барри Дьюа, Марку Марону, Ли Миноффу, Робу Норрису, Парку Пьютебо, Льюису Рашу и Алану Бамбергеру, Николасу Скарину, Вирджинии Л. Смайерс, а также Сью Вернер. Я очень признателен покойному Бранту Мьюборну, чей рок-н-ролльный дух будет вечно светиться в сердцах его многочисленных друзей…

Николас Шэффнер

Пролог: как бы я хотел, чтобы ты был здесь…

Последние недели самого волшебного для рок-н-ролла года застали наиболее обещающую из всех новых британских групп стоящей перед серьезнейшей дилеммой.

В конце 1967 года именно ПИНК ФЛОЙД, а не какой-нибудь другой свежий феномен культурной жизни, воплощали по максимуму революцию, выплескивающуюся буквально отовсюду: молодежь вела себя по-новому, по-революционному, и мода была бунтарской, и музыка… Это движение уже имело и свой собственный облик, и свою форму, и свой саунд, и свое содержание в виде песен THE BEATLES, THE ROLLING STONES и других признанных поп-идолов. Выражаясь словами басиста Роджера Уотерса, «будучи придворным оркестром этого движения», группа ПИНК ФЛОЙД уже получила известность, благодаря своим футуристическим концертным хепенингам с использованием различных средств, усиливающих зрелищный эффект всего происходящего. Именно они первыми устраивали психоделические световые шоу с расползающимися и трансформирующимися на экране каплями жидкости, именно они первыми применили квадрофоническую аппаратуру, что позволило музыкантам буквально «бомбить» слушателей со всех сторон своими фирменными, свободно льющимися отовсюду, электронными звуками.

В дни и ночи Лета Любви их второй сингл «See Emily Play» красовался в британских таблицах популярности в компании других гимнов эпохи «власти цветов», типа «A Whiter Shade Of Pale» группы PROCOL HARUM и битловской «All You Need Is Love». Первый флойдовский альбом — «The Piper At The Gates Of Dawn», — записанный в том же здании на Abbey Road и в то же время, что и «Stg. Pepper's Lonely Hearts Club Band», поразил слушателей новизной поэтической фантазии, изобретательностью в мелодиях, поистине космическими импровизациями и сюрреалистическими звуковыми эффектами.

Кое-кто даже поговаривал, что «Piper» поднял знамя там, где его уронил «Pepper»: он был последней данью очарованию тех дней всеобщего высокого полета.

Но, с точки зрения Уотерса и двух его бывших соучеников по архитектурному колледжу, ударника Ника Мейсона и клавишника Ричарда Райта, каждый раз ощущение скорой победы или удачно складывающейся перспективы сводилось на нет

одной-единственной проблемой. И этой проблемой был Сид Барретт. Создатель песен для группы и своеобразный катализатор их творческих возможностей, а также единственный человек среди них, обладающий ничем не омраченной, чистой харизмой поп-звезды, он был голосом ПИНК ФЛОЙД, олицетворяя ее. Именно Сид придумал для них фантастическое, полное мистики, название…

На сцене, когда музыкантов не затеняли различные проецируемые на задник изображения или не отодвигала на второй план игра разноцветных световых вспышек, Барретт выделялся из всего состава своей энергетикой, угрожающе размахивая скрытыми балахоном руками в коротких паузах между звучанием «фидбэка», а светомастера тем временем делали так, что на огромном экране его тень вырастала и ширилась с каждым мгновением. На записи — слова и музыка группы вдыхали жизнь в волшебный мир, населенный космическими странниками из будущего, холодящими душу трансвеститами, гномами и единорогами из английских сказок. И этот мир принадлежал одному Барретту. Десятилетия или, образно говоря «целую жизнь», спустя Рик Райт восхищался: «У него было такое ВООБРАЖЕНИЕ! Он был просто великолепен. И такой симпатичный парень!».

Невозможно было представить себе ПИНК ФЛОЙД без Сида. Однако из-за того пути, по которому следовал Барретт, будущее группы, имеющей такого человека в своем составе, становилось все более туманным. Временами Барретт так замыкался в себе и отдалялся ото всех, что казался почти невидимым; а временами был дьявольски невыносим…

В кругах лондонского андеграунда и поп-музыкального сообщества слухи и рассказы о неадекватном поведении Барретта множились с потрясающей быстротой. После того как «See Emily Play» попала в чарты, группу пригласили три раза подряд появиться в телевизионной версии хит-парада «Top Of The Pops».

Для своего первого появления в студии Барретт и музыканты группы нарядились в бархат и атлас из эксклюзивных коллекций поп-бутиков, расположенных на Kings Road. Во второй раз Сид облачился в такой же красивый прикид в стиле Лета Любви — но его костюм уже выглядел так, словно музыкант не снимал его сутками и даже спал в нем всю неделю. Третий раз он явился в телевизионную студию в новом супермодном костюме, но привез с собой дурнопахнущие старые лохмотья, в которые и переоделся непосредственно перед выходом ФЛОЙД на съемки. Позже Сид утверждал, что т.к. БИТЛЗ больше не собирались размениваться на такие пустяки, как представление своих хитов в «Top Of The

Pops», передаче для семейного просмотра, то он не понимает, зачем же такими пустяками заниматься ПИНК ФЛОЙД.

Друзья и знакомые на все лады приписывали странные метаморфозы, происходящие с Барреттом, некому долго дремавшему психическому расстройству: они объясняли все происходящее непомерным давлением груза земной популярности на весьма чувствительного 21-летнего мечтательного художника; упоминали и постоянный прием ЛСД и других психостимуляторов. Как бы там ни было, каждый из них признавал, что ситуация выходила из-под контроля, ухудшаясь с каждым днем.

Осенью 67-го года первое американское турне группы закончилось всего лишь спустя восемь дней после своего начала — в течение этой недели с небольшим певец хранил гробовое молчание даже тогда, когда планировалось, что ФЛОЙД сымитируют исполнение «Emily» в программе Дика Кларка «American Bandstand». Во время программы «The Pat Boone Show» он, не произнося ни слова, вперив неподвижный взгляд в пустоту, внимал льстивым словам хозяина передачи. Когда ФЛОЙД начали в ноябре свои гастроли по Британии в качестве разогревающей группы перед Джими Хендриксом, Барретт даже не дотрагивался до своего полированного «Телекастера» — инструмент сиротливо болтался у него на животе в течение всего выступления группы.

То, что считается классическим эпизодом в истории Барретта, произошло довольно скоро после этого. Сид замешкался перед зеркалом в гримерке, приводя в порядок свою афроподобную прическу, чтобы выйти в надлежащем виде следом за американским героем гитары («обязательный перманент а-ля Хендрикс» — так назовет эту прическу Роджер Уотерс двенадцать лет спустя в «Стене»). Его уставшие от ожидания коллеги в конце концов вышли на сцену без Барретта. Такое поведение музыкантов, судя по всему, побудило его принять решительные ответные меры: в сердцах он распатронил целую упаковку своих любимых таблеток, относящихся к разряду сильных барбитуратов и продаваемых в США под названием «Quaalude». Сид осыпал голову таблетками и выдавил на волосы целый тюбик геля.

Сотворив такое, душа ПИНК ФЛОЙД присоединился к остальным музыкантам на сцене. Жар от включенных прожекторов и кучи осветительных приборов очень скоро превратил всю созданную им красоту в малоэстетическую мешанину-и рассеянная пинкфлойдовская звезда стал похож (по мнению потерявшего тогда от изумления дар речи светоинженера) на «оплывшую свечу». Нельзя сказать, чтобы

другим флойдовцам приходилось скучать — особенно когда единственной нотой, которую Сид извлекал на протяжении всего вечера из своей гитары, была бесконечно повторяющееся «до» первой октавы.

Остальные музыканты решили, что они должны как-то заполнить пустоту на сцене, возникающую так часто из-за Барретта, присутствием другого певца-гитариста. Самой подходящей кандидатурой им казался блондин Дэвид Гилмор, иногда подрабатывавший на подиуме манекенщиком. Он, в отличие от Сида, был уравновешенным и общительным. К тому же Дэвид знал Барретта раньше и работал с ним. Он вырос вместе с Сидом в Кембридже и научил его нескольким стоуновским аккордам, еще до того как они вместе придумали такую манеру игры на гитаре, которая могла бы каждому из них по отдельности принести известность. В том случае если бы Барретт не мог находиться на сцене во время всего выступления, Гилмор мог бы совершенно точно и безупречно сыграть все сидовские партии, и почти никто ничего бы не понял.

Некоторое время остальные флойдовцы и их менеджеры пытались найти возможное решение своей проблемы по аналогии с прецедентом, созданным группой THE BEACH BOYS, — их такой же непостоянный сочинитель песен и местный гений Брайан Уилсон оставался дома и сочинял новый материал в своей песочнице, пока вся группа моталась по турне. Но новые песни Барретта были абсолютно некоммерческими. Его душераздирающие автопортреты «Vegetable Man» и «Scream Thy Last Cream» едва ли были рассчитаны на то, чтобы принести ФЛОЙД ошеломляющий успех. А в «Have You Got It Yet?» Сид на каждой репетиции со своими коллегами изобретал новую мелодию и новую последовательность аккордов. Назвав это произведение «настоящим творением безумного гения», Роджер Уотерс позже вспоминал: «Я стоял там битый час, пока он пел… пытаясь объяснить, что он постоянно все менял и так, что я ничего не мог понять. Он мог бы пропеть «Ну что, уловил?», а я бы мог ответить «Нет, нет, не уловил»…».

Роджеру катастрофически надоело возиться с Сидом — его терпение кончилось. Понимая важность реализации мечтаний ПИНК ФЛОЙД о мировой славе и провозглашая принцип «быстрого продвижения по подземным тоннелям», он постоянно реагировал на барреттовские выходки намеренно агрессивно, о чем сам бас-гитарист искренне сожалел годы спустя.

Как-то вечером в феврале 1968 года Уотерс за рулем принадлежащего группе старого «роллса» колесил по различным районам Лондона, забирая музыкантов перед началом очередных

гастролей в южных провинциях. В таких случаях он заезжал за Барреттом в последнюю очередь, т.к. тот жил на окраине. «Ну что, захватим Сида?» — спросил один из музыкантов группы. «О нет, давайте не будем!» — простонал другой. И в этот самый момент каждый из них вдруг осознал, что они предпочитают обходиться без него. Они будут стараться изо всех сил!

За эти месяцы Барретт частенько был не в той форме, чтобы выступать; но именно в тот вечер в Саутгемптоне впервые Уотерс, Мейсон, Райт и Гилмор приняли решение появиться на сцене без него. Более того, никто не должен был оглядываться назад; когда они вернулись в студию EMI на Abbey Road для записи своего второго альбома, бывало так, что ошеломленный и растерянный Сид со своей гитарой сидел в приемной, а остальные записывали трэки для «A Saucerful Of Secrets».

Вскоре после этого — 6 апреля 1968 года — было официально заявлено, что Сид Барретт больше не является членом ПИНК ФЛОЙД. Эта новость мгновенно облетела все поп-музыкальные лондонские издания, и журналисты и даже собственные менеджеры группы подумывали, что это означало конец ФЛОЙД. Сид все-таки БЫЛ Пинком.

Сам Барретт никогда даже и мысли допустить не мог, что ПИНК ФЛОЙД может быть не ЕГО группой. Он по-прежнему появлялся без предупреждения на выступлениях ФЛОЙД в альтернативном лондонском клубе Middle Earth, вставал в первый ряд и не сводил немигающего взгляда с Дэвида Гилмора на протяжении всех этих довольно сумбурных концертов. «Это было чистой воды параноидальной затеей, — говорил Гилмор, — прошло немало времени, пока я действительно ощутил себя частью группы».

Годы спустя PINK FLOYD (определенный артикль «the», обычно употребляемый перед названиями групп в английском языке, вместе с Сидом канул в Лету) собирали полные стадионы и огромные залы по всему миру. Во время самого первого крупного тура того десятилетия (речь идет о туре Momentary Lapse Of Reason в 1987 г.) толпа примерно по три часа так энергично приветствовала любой знакомый аккорд, что музыканты на сцене практически сами себя не слышали. Чисто эмоциональное сопровождение этого «возвращения» мало чем отличалось от потоков слез, которые проливало от восторга предыдущее поколение андеграунда Лондона; и опять кое-кого среди музыкантов не хватало…

Во время этого тура в глаза бросалось отсутствие Роджера Уотерса, который после ухода Барретта взвалил на свои плечи

командование художественным процессом и благодаря которому (при всех «но») продолжалось постоянное восхождение ФЛОЙД к вершинам мирового коммерческого успеха и народного признания. Ник Мейсон и Рик Райт все еще присутствовали на сцене, но на этот раз путеводной звездой стал не кто иной, как Дэвид Гилмор — тот самый, которого взяли в состав для замены Сида Барретта.

Обстоятельства ухода решительно настроенного Уотерса, конечно же, имеют мало общего с обстоятельствами отставки Барретта. По горло насытившись и группой, и ее имиджем, Роджер просто-напросто объявил о кончине ПИНК ФЛОЙД, наивно полагая, что его рассердившиеся коллеги разойдутся в разные стороны. Когда же они не стали этого делать, он принялся грозить Дейву, объединившему усилия оставшихся музыкантов, не только гневными взглядами, но и всякими язвительными публичными разоблачениями и настоящим залпом судебных исков. И опять поп-мудрецы заочно предрекли реформированным ФЛОЙД провал и охарактеризовали его как «никчемную затею», стыд, позор и даже предательство. И опять ПИНК ФЛОЙД доказали им (даже если смотреть только с точки зрения перспективности их материала для записывающей индустрии и количества людей, готовых за него платить деньги), что такие домыслы и прогнозы совершенно беспочвенны.

Многое изменилось за прошедшие 20 лет.

Такие неотъемлемые качества ФЛОЙД 60-х годов, как гибкость, свобода и легкость, сменились увлечением экстравагантной стороной шоу-бизнеса: они наняли сотню аккомпанирующих музыкантов, техников, помощников и приобрели такое количество аппаратуры, которое загружалось почти в 50 трейлеров. «Господин Экран» («гигантское око ПИНК ФЛОЙД, глядящее в иной мир») по-прежнему был центральным моментом спектакля, но теперь его диаметр составлял 32 фута, и разворачивался-сворачивался он при помощи компьютерных устройств.

Импровизационные фрагменты с использованием древнейшего эффекта «обратной связи» уступили место другому приему — теперь каждая нота в результате четко выверенных манипуляций ручками пультов синхронизировалась с улетной мультипликацией, лазером, пиротехникой и передвижением ставших тотемными фигур: 40-футовой летающей свиньи и горящего самолета, разбивающегося на сцене. Все шло гладко, и никаких неожиданностей вроде не предвиделось.

Тем не менее, влияние Барретта продолжало чувствоваться в таких фирменных флойдовских приемах, как включение

различных звуковых эффектов в музыкальные композиции, и в потустороннем звучании большей части материала; для поклонников ПИНК ФЛОЙД оставались (как было отражено на одной майке лозунгом) «Первыми в космосе». В то же самое время погружение самого Сида в пучину безумия обеспечило жизнь основным темам концепций альбомов «The Wall», «Wish You Were Here» и особенно «The Dark Side Of The Moon», которые распродавались миллионными тиражами. Что же касается «Темной Стороны…», то этот лонгплей совершил беспрецедентное 700-недельное путешествие по таблицам журнала «Billboard» и превратился в альбом, не имеющий себе равных по сроку пребывания в чартах. Конечно, славу и успех эти работы ПИНК ФЛОЙД снискали, в основном, у тех, кто их начинал слушать в конце 80-х. Те же люди составляли и основную часть зрителей, посещающих их концерты.

Все основные составляющие мифического саунда ПИНК ФЛОЙД — вводящая в транс пульсация ритм-секции, неземное звучание органа, стремительные пассажи слайд-гитары, небесные вокальные гармонии — во всей своей полноте проявляются в работах ФЛОЙД конца 80-х. На их концертах нон-стопом звучат такие ставшие классикой проигрывающих «прогрессивную» музыку радиостанций, как «One Of These Days (I'm Going To Cut You Into Little Pieces)», «Time», «Us And Them», «Welcome To The Machine» и «Comfortably Numb». Их выступления как бы берут разбег, начинаясь как нечто статичное, ледяное… И это (как, впрочем, и многое — почти все — в данном случае) несколько утомляет тех, кто связывает понятие «рок-н-ролл» с музыкой, получившейся 30 лет назад в результате бракосочетания (или, грубее, спаривания) белого кантри с черным блюзом, и не вызывает в них никакого трепета. Ни одной гигантской рок-легенде никогда еще не удавалось расцвести таким пышным цветом в такой дали от воспеваемой и восхваляемой «улицы», в которую были так влюблены критики. Может быть, именно поэтому писаки-журналисты чрезвычайно редко уважительно отзывались о ФЛОЙД и уделяли им не так много внимания.

Несмотря на поток клеветы, исторгаемой Уотерсом и его сторонниками (они настаивали, что свинья и самолет были ЕГО, не говоря уж о текстах песен), ФЛОЙД образца конца 80-х совершенно определенно выглядел и звучал, как все то же «блюдце, полное секретов», которое (насколько это возможно) проникло следующей идеей: «…мы всегда думали, что играть рок-н-ролл означает нечто большее, чем просто исполнение «Johnny B. Goode»…». Их футуристические печальные пассажи предвосхищали Евродиско, синтезаторный рок и музыку Нью-

Эйдж. Они потеснили с рынка и выпихнули из списков все другие англо-американские команды в таких традиционно анти-роковых странах, как Италия и Франция (там «Dark Side Of The Moon» был всегда самым продаваемым рок-альбомом). Когда, наконец, мировое двухгодичное турне Momentary Lapse Of Reason закончилось в 1989 году, Гилмор и компания получили где-то около 135 миллионов долларов, превратив эти гастроли (по крайней мере с финансовой точки зрения) в самое успешное музыкальное турне всех времен и народов (в списке самых высокооплачиваемых деятелей шоу-бизнеса, опубликованном в журнале «Forbes», ПИНК ФЛОЙД занимают 7-е место: они опередили другие рок-группы, среди которых THE ROLLING STONES, которые были восьмыми, и пропустили вперед лишь Майкла Джексона, Стивена Спилберга, Билла Козби, Майкла Тайсона, Чарльза М.Шульца и Эдди Мерфи).

Дух Уотерса (как раньше дух Барретта) был неистребим: хотя и могло показаться, что физическое отсутствие и того, и другого было необходимым условием для активизации иной, отличающейся от прежней, магии ФЛОЙД. После того как Сид остался за бортом, члены группы разрабатывали линию своего эффектного сценического поведения, рассчитанную на то, чтобы полностью сфокусировать внимание аудитории на музыке и всяких художественных штучках-дрючках. Старательно соблюдали они и принцип собственной анонимности (причем явно преднамеренно), что давало им возможность проходить неузнанными через толпу на своих же концертах. Годами группа старалась не давать интервью и игнорировала прессу (еще одна возможная причина пренебрежительно-язвительного отношения К НИМ критиков), пока в результате раскола бойцы лагеря Уотерса и бойцы лагеря Гилмора не изъявили желания по-своему рассказать эту историю. Руководствуясь желанием всячески препятствовать вторжению внешнего мира в их частную жизнь, сами музыканты не вторгались в фантазии своих фэнов. Даже на обложках пластинок не было изображений их лиц, чтобы не разрушать сюрреалистических или же причудливых образов, которые приобретали для поклонников ФЛОЙД поистине мифическое значение: корова на пастбище «Atom Heart Mother», объятый пламенем воротила рок-бизнеса, пожимающий руку своему двойнику-подобию «Wish You Were Here», вышеупомянутая надувная свинья, парящая среди клубов дыма из труб лондонской станции Battersea «Animals». Со временем жизнь ПИНК ФЛОЙД и их собственный мистический мир складывались из флюидов и философии каждого музыканта в отдельности.

Но, несмотря на все высокохудожественные ухищрения

группы, кульминационный момент концертов во время тура по раскрутке «Momentary Lapse» наступал, когда исполнялась одна из немногих акустических баллад — при недолгом отключении всех спецэффектов. Без какого бы то ни было призыва со сцены тысячи фэнов в едином порыве запевали вместе с Дейвом Гилмором те слова, которые (как говорят) Роджер Уотерс сочинял, думая о Сиде Барретте… Это были наполненные чувствами размышления на тему отсутствия человека. Чередование печальных образов, заложенных в такой теме, доводится до накала тоскливым рефреном: «Как бы я хотел, как бы я хотел, чтобы ты был здесь…».

Часть I. Улыбка из-под вуали

Глава 1. Установите ручки настройки ядра солнца

«Забравшись под землю, ты точно знаешь, где находишься. Ничего с тобой не случится, никто тебя здесь не достанет. Ты полностью хозяин сам себе, не надо никого ни о чем спрашивать, не надо ломать голову над тем, кто что подумает. Там, наверху, все идет своим чередом — и пусть, тебе-то что до этого. А если захочешь — вылезай на поверхность, и к твоим услугам все на свете…»

Крот в книге «Ветер в ивах»
Кеннета Грэма

В 1966 году Лондон переливался всеми цветами радуги, превратившись в настежь распахнутый всем ветрам город. После двух серых десятилетий послевоенной «аскетичности» экономика была на подъеме, у власти находилось вроде бы демократическое правительство, а такие понятия, как «идеализм» и «оптимизм», прочно вошли в повседневную жизнь.

С появлением нового поколения выходцев из рабочего класса — фотографов, дизайнеров, сценаристов и поп-звезд , — исповедовавших совершенно иной образ жизни, в целом, изменилась и атмосфера старого островного королевства. Оказалось, что классовая иерархия постепенно утрачивала свое значение в системе ценностей британцев. Одежда и пластинки стоили недорого, и возможность покупать их без всяких проблем позволила небогатой молодежи превратить и моду, и музыку в средство своего необузданного самовыражения. Идею такого «отвяза» благосклонно приняла даже консервативная английская аристократия. И среди совершенно разных, не похожих друг на друга групп музыкантов, поэтов, режиссеров, художников и политических активистов когда-то дремлющего города закипела, забурлила жизнь, полная событий: шестидесятые (такие, как мы их сейчас вспоминаем) шагнули на сцену.

К весне 1966 года жизненная активность в Лондоне достигла такого пика, что в редакционной статье журнала «Time» столицу Великобритании окрестили «свингующим Лондоном» — городом

текущего десятилетия. Именно так называли Париж двадцатых и Рим пятидесятых годов. «В наши дни Лондон полон жизни как никогда, — констатировал журнал. — Изящество древности и сегодняшнее изобилие смешались в сверкающем пятне поп-арта и поп-музыки».

Едва ли проанглийски настроенные редакторы «Time» были первооткрывателями Нового Лондона. В середине 60-х, когда еще межконтинентальные перелеты в салонах реактивных лайнеров не стали обычным делом, такие писатели-битники, как Аллен Гинзберг (Allen Ginsberg) и Уильям Берроуз (William S. Burroughs), фактически сделали Лондон своим вторым домом. Молодые таланты-изгнанники, начиная с постоянно попадающегося на глаза представителя фирмы Elektra Records Джо Бойда (Joe Boyd) и заканчивая чародеем электрогитары Джими Хендриксом (Jimi Hendrix), подпитывали своей заокеанской энергией город, культурная жизнь которого разгоралась в полную силу.

Среди живых свидетелей происходившего — уроженец Филиппин, артист-экспериментатор и танцовщик (а также по совместительству господин театральный оформитель) Дэвид Медалья (David Medalla). «Американские писатели и артисты оказывали огромное влияние, — вспоминает он. — Американские художники послевоенного поколения, абстракционисты-экспрессионисты и особенно поп-дизайнеры сначала выставлялись в Лондоне, а уж потом им открывал объятия Нью-Йорк. Джин Винсент (Gene Vincent) и Эдди Кокрэн (Eddie Cocran), первые ласточки рок-н-ролла и первые рок-н-рольные звезды, приехавшие сюда, имели колоссальный успех. Англичане, образно говоря, оказались чертовски благодатной почвой для занесенных в нее семян, и, благодаря своему потрясающему трудолюбию и мастерству, им удалось даже усовершенствовать этот стиль. Представляете, в Америке в вашем распоряжении «сырой» рок-н-ролл, сырец, исходный продукт, но если вы перемещаетесь в Англию, то там встречаете музыкантов вроде THE BEATLES, которые экспериментируют и создают некий синтетический стиль. Вообще, поколение эпохи БИТЛЗ относилось ко всем нововведениям, вроде новых причесок и новой одежды, с долей трогательной наивности».

1966 год — время, когда находившиеся в зените славы THE BEATLES обогатили поп-музыку альбомом «Revolver: всего за два года с хвостиком Джон Ленной и Пол Маккартни (с небольшой помощью своих друзей — ситар, струнных квартетов и всяких студийных хитростей) превратили банальные yeah-yeah-yeah и «I Wanna Hold Your Hand» в «Eleanor Rigby» и «…отключи свои мозги, расслабься и плыви вниз по течению» («turn off your mind,

relax, and float downstream»). THE ROLLING STONES, выбравшие себе имидж этаких денди времен правления королевы-регентши, заполнили радиоэфир композициями в жанре жесткой психологической драмы: «The 19th Nervous Breakdown» и «Paint It Black». Разбивающий гитары лидер THE WHO Питер Тауншенд (Peter Townshend) сделал свою группу настоящим явлением благодаря созданию шокирующей смеси из одежды в стиле модов, мощнейших гитарных аккордов, эффекта «фидбэк» и пропитанного духом анархии сценического шоу, включавшего применение различных видео-«бомб» и дымовых шашек. Вся эта гремучая смесь считалась образцом поп-арта. Исполнитель фолк-рока из Шотландии по имени Донован (Leitch), бледная копия американского Боба Дилана и не более того, на пути покорения вершин чартов с «Sunshine Superman» и «Mellow Yellow» узрел не только свет, излучаемый Востоком, но одновременно с этим озарением превратился в музыканта «электрического» и «средневекового» по стилистике. А Рэй Дэвис (Ray Davis) из THE KINKS стал, вне всякого сомнения, первым звездным рок-исполнителем, с явно выраженным британским акцентом повествовавшим о типично британских печалях и бедах в таких своих трех высокохудожественных хитах 1966 года, как «Dedicated Follower Of Fashion», «Sunny Afternoon» и «Dead-End Street».

И Дэвиса, и Тауншенда, и Леннона, и Кита Ричардса роднит одно — все они посещали художественные училища: традиционно английские храмы искусств для подающих надежды неприкаянных молодых людей, не способных учиться в более строгих академических учебных заведениях. С превращением Великобритании в государство «всеобщего благоденствия» для большинства студентов такие колледжи стали отличной возможностью за государственный счет вращаться в среде, способствующей развитию интеллекта, оттягивая неминуемую очную ставку с грубой реальностью.

Неудивительно, что именно художественные училища долгое время являлись своеобразным рассадником-садком, откуда на свет божий появлялись идеологи и организаторы манифестаций под лозунгом «Атомной бомбе — нет!». Там вовсю экспериментировали с наркотиками, расцветала литература битников и — отнюдь не в последнюю очередь — джаз, блюз и рок-н-ролл. Первоначально музыка поп-групп, созданных студентами подобных учебных заведений, грешила отсутствием профессионализма. Зато им с лихвой хватало артистических способностей, чувства стиля и иронического отношения к самим себе, полностью отсутствующих в американской музыке.

По словам друга ФЛОЙД художника-графика Пирса

Марчбэнка (Pearce Marchbank), «развитие всей культуры Британии 60-х» можно отследить по художественным училищам — «лабораториям, поставлявшим рок-музыкантов, дизайнеров и художников… Студентов отличала необычайная широта кругозора, мы интересовались всем происходившим вокруг. Неважно, что нас как дизайнеров учили работать над керамическими горшками, книгами и театральными декорациями. За одним столиком в закусочной встречались и общались между собой художники, печатники, операторы, графики — едва ли где-нибудь еще можно было бы увидеть подобное». В начале 1970 года влияние художественных колледжей на британскую рок-музыку проиллюстрировал своим альбомом «The Art School Dance Goes On Forever» («Танцулькам в художественном училище не видно конца») Пит Браун (Pete Brown). Обложка этого альбома была украшена эскизами и зарисовками известных приятелей-музыкантов, учившихся в подобных учебных заведениях. Перечень имен, указанный на обложке, включал Леннона (который, кстати сказать, был одним из тех немногих персонажей, кто не подтвердил свое согласие на участие в данном проекте), музыкантов YARDBIRDS, STONES, THE WHO, Эрика Клэптона, Джинджера Бейкера и Джека Брюса (между прочим, именно Браун «рулил» тексты для недолговечного трио CREAM). Был на «The Art School Dance…» и один-единственный рисунок Сида Барретта.

От всех остальных Барретт отличался тем, что он являлся представителем третьего поколения поп-музыкантов: достаточно молодой, чтобы быть вовлеченным в водоворот рока музыкой и THE BEATLES, и THE STONES, и творениями звезд первого поколения — Бадди Холли и Элвиса Пресли. К тому моменту, когда талантливый 19-летний художник объединил свои творческие усилия с Роджером Уотерсом, Риком Райтом и Ником Мейсоном, THE BYRDS уже увенчали себя лаврами успеха благодаря удачно сделанному ими хиту — электрической обработке песни Боба Дилана «Mr. Tambourine Man», THE BEATLES переживали творческие муки в работе над «Rubber Soul», а утонченность и сознание собственной значимости уже пустили корни в среде поп-музыки.

В Америке длинноволосые юнцы толпами «соскакивали с рельсов» «гибкого, но правильного общества». Ненавидевшие войну во Вьетнаме и подсевшие на наркотики (от сравнительно безобидной марихуаны до великого открытия доктора Альберта Хоффмана, сделанного в 1938 году, — LSD, диэтиламида лизергиновой кислоты), которые расценивались, скорее, как способы расширения сознания (нежели как способы красиво уйти

из жизни), так называемые хиппи и «дети-цветы» объединялись в оазисах вроде расположенного в Сан-Франциско района Хейт-Эшбери (Haight Ashbury). Глашатаями таких альтернативных коммун стали подчеркнуто антикоммерческие бунтарские команды типа THE GRATEFUL DEAD, JEFFERSON AIRPLANE и MOBY GRAPE, в свою очередь вскормленные музыкой THE BEATLES и THE STONES. Концерты этих групп неизменно сопровождались психоделическими световыми шоу.

Еще не наступило время фиксировать достижения эйсид-рока на виниле, и знакомство лондонцев с контркультурой Нью-Йорка и Сан-Франциско сводилось к искажающим факты сообщениям прессы и редким пластинкам, привезенным теми, кто лично побывал за океаном. Как бы там ни было, молодежная революция в Штатах вызвала горячий отклик в среде передовой лондонской молодежи — музыкантов, писателей, художников, которые, не долго думая, выдали свой, британский, вариант ответа Америке.

Район Ноттинг-Хилл стал для Лондона в той или иной мере подобием сан-францисского Хейта или нью-йоркского Ист-Виллиджа (East Village). Его население являло собой довольно пеструю смесь людей всех цветов кожи — такая «вавилонизация» городского района для Англии тех времен была еще в диковинку. Случались там даже расовые волнения. Жилье в Ноттинг-Хилле было дешевым, и это место скоро превратилось в настоящую Мекку для чернокожих музыкантов, поставщиков и продавцов наркотиков. Получалось, что отдельные группки аутсайдеров и изгнанных из учебных заведений личностей были прилично воспитаны, обучены и не страдали истощением от недоедания, что, собственно, роднило их с «маяками» нарождающегося альтернативного сообщества. По словам одного из таких «светочей», выпускника Кембриджа и внука члена парламента от лейбористской партии Питера Дженнера, «по общепринятым меркам, все мы были весьма преуспевающими людьми, но сами мы считали это своим недостатком. В жизненной лотерее мы вытянули счастливый билет и были чертовски этим недовольны».

Пока суд да дело, Дженнер занимался весьма уважаемой работой — преподавал экономику и социологию в Лондонской школе экономики. Один из его первых коллег-приятелей по выкуриванию косяков харизматический участник кампаний борьбы за мир Джон Хопкинс (или просто «Хоппи») также получил ученую степень в Кембридже. Однако работе физика-ядерщика он предпочел профессию вольного фотографа, на стороне издавая несколько тонких журнальчиков.

Похожий на бабочку, порхающую с цветка на цветок, «Хоппи» интересовался джазом, и вскоре его увлечение вылилось в

поденную работу для лондонского еженедельника «Melody Maker». Но во время подлинного взрыва в британской поп-музыке, пришедшегося на начало 60-х, ориентация издания изменилась, а джазовые музыканты уступили свое место перед фотообъективом Хопкинса группам THE BEATLES и ROLLING STONES. Общение с членами новой рок-династии было, по его словам, «довольно забавным. Меня лично всегда больше интересовал джаз, но я начал заниматься и *такой* музыкой».

Партнером Хопкинса по быстро прогорающим изданиям типа «Волосатые Времена» («Longhair Times») был довольно мягкотелый Барри Майлз (Barry Miles). Приобретя известность как самый яркий британский последователь и помощник Аллена Гинзберга (он завершил работу над авторизованной биографией поэта в 1989 году), Майлз взвалил на себя бремя организации еженедельных поэтических чтений в Ройял Апьберт-холле в июне 1965 года. Это мероприятие почтили своим присутствием такие американские поэты-битники, как Грегори Корсо (Gregory Corso) и Лоуренс Ферлингетти (Lawrence Ferlinghetti), с английской стороны присутствовали их местные двойники — Эндриан Митчелл и Пит Браун. На тусовку явилась толпа из 6000 свежеиспеченных хипстеров, а кульминацией вечера стало чтение Гинзбергом своего пророческого произведения «Сегодня вечером давайте все займемся в Лондоне любовью» («Tonight Let's All Make Love In London»). С тех пор такие чтения частенько называют отправной точкой движения андеграунда в Великобритании.

В начале 1966 года Майлз стал одним из основателей влиятельного прогрессивного книжного магазина «Индика» («Indica Bookshop») и художественной галереи, которую финансировал Питер Эшер, приходившийся родным братом Джейн, тогдашней подружки Поля Маккартни. Магазин этот стал тем местом, а Майлз тем человеком, которые окончательно закрепили воплощение THE BEATLES в образе духовных искателей и культурных гуру. В наши дни об «Индике» чаще всего вспоминают как о месте первой встречи Джона Леннона и Йоко Оно. Кстати сказать, название магазина пошло от латинского сочетания cannabis indica, означающего сорт конопли, без которой, сами понимаете … Что касается Джейн Эшер (Jane Asher), то она вышла замуж за Джеральда Скарфа (Gerald Scarfe), который появится в нашем повествовании чуть позже как художник, оформивший «The Wall».

Тем временем Дженнер и Хопкинс в связке с «просто странной компанией людей» — литераторов Джона Митчелла (John Mitchell) и Феликса де Мендельсона (Felix de Mendelson), поэта Нила Орэма (Neil Oram), Джо Бойда из Электра Рекордз и

активиста негритянского движения по имени Майкл Икс (Michael X) — основали Лондонскую Свободную школу (London Free School) на Powis place в Ноттинг-Хилл. «У нас были дипломы, и мы чувствовали себя личностями, — объясняет Дженнер, — но мы прекрасно понимали, что в школах и университетах нам открывали лишь сотую, субъективно выбранную, часть правды. Мы сочетали распространение знаний с общественно-полезной работой, сокращающей разрыв между интеллектуальной элитой и простыми необразованными людьми, жившими в северном Кенсингтоне. Однако так продолжалось недолго. Мы тратили уйму времени на болтовню о том, что нам хотелось бы сделать. Настоящая работа началась практически в конце весны 1966 года — мы провели несколько лекций в ужасных меблированных комнатах, где жил Майкл Х. Потом пришлось прерваться на лето, так как многие уезжали на каникулы». Хотя этот антиуниверситет так и остался, скорее, будоражащей воображение идеей, а не стал чем-то более реальным, Дженнер вспоминает о нем как «возможно, первом действенном проявлении андеграунда в Англии».

Одним из побочных деяний питавших маниакальную привязанность к джазу основателей Свободной школы стало создание компании звукозаписи DNA, на которую можно было смело вешать вывеску «Контора Гиблое Дело». Дженнер, Хопкинс и де Мендельсон собирались воспользоваться связями Джо Бойда на фирме Электра для распространения пластинок чересчур «прогрессивных» музыкантов и установить полезные контакты с крупными фирмами.

Единственным продуктом фирмы стал альбом «AMMusic» новаторской группы AMM, исполнявшей free-form jazz. Группа, в основном, запомнилась своими белыми халатами, светоэффектами, заимствованными из экспериментального театра, и самостоятельно разработанными и сделанными инструментами. Среди новшеств была педаль, подведенная к радиоприемнику таким образом, что музыканты группы на концерте могли импровизировать на тему любого поп-хита, звучавшего в тот момент в эфире. На пластинке было записано всего две композиции — по одной на каждой стороне, — названные так, чтобы в голове у слушателя возникали какие-нибудь необычные сюрреалистические ассоциации и воспоминания: «Чуть позже, во время пылающего заката на Ривьере» («Later During A Flaming Riviera Sunset») и «После быстрого кружения по площади» («After Rapidly Circling The Plaza»). Совершенно не преуспев в коммерческом отношении, AMM, тем не менее, оказала влияние на одну из групп, которая

позже все-таки озолотилась благодаря своему творчеству.

Альтернативный Лондон собирался с силами в клубе The Marquee в районе Сохо, где по воскресеньям регулярно устраивались хепенинги. Всего несколько лет назад это заведение стало местом, откуда начали свой взлет к славе несколько поколений музыкантов, включая THE ROLLING STONES, THE YARDBIRDS и THE WHO. «Спонтанный Андеграунд» («Spontaneous Underground») приблизительно в равной мере включал джем-сейшены, костюмированные вечеринки и анархичные free-for-all, тусовки для всех желающих, бывшие британским аналогом американских Be-In'ов. Промоутером выступал Стив Столмен (Steve Stollman) — настоящий, без дураков, житель Нью-Йорка, чей брат заправлял делами американской компании ESP, специализировавшейся на записи авангардной музыки. ESP только что заполнила печальную вакансию в разделе «экспериментальный джаз» коллективом THE FUGS, более или менее ориентированным на рок.

Столмен запомнился Майлзу человеком, «полным потрясающих идей, готовых к воплощению. Его отличали энергия и предприимчивость, свойственные обитателям Нью-Йорка и напрочь отсутствующие у англичан». Приглашение на премьеру хепенинга в The Marquee в феврале 1966 года гласило: «Кто там будет? Поэты, рок-певцы, сорви-головы, американцы, гомосексуалисты (потому что они составляют 10 процентов населения), 20 клоунов, джазовые музыканты, один убийца, скульпторы, политики и несколько девушек, не поддающихся описанию…».

Хотя в программу вечернего мероприятия и можно было бы включить одну-две рок-группы, но их выступления все равно не стали бы, как говорится, «центром вселенной». Во время исполнения на сцену проецировались 8-миллиметровые кинофильмы, и было очень трудно отделить исполнителей на сцене от собравшейся в зале публики. Людей, решивших придти в The Marquee, уговари- вали одеваться как можно скандальнее. Они и так вносили свой вклад в общую неразбериху, извлекая всяческие самые неожиданные звуки из якобы «случайно найденных инструментов» — фыкали какими-то деталями от унитазов, дудели в почтовые рожки и включали-выключали транзисторные приемники.

«Было здорово, что Столмен не объявлял никаких номеров; он вообще никому ничего не обещал, — говорит Майлз. — Нужно было заплатить деньги за вход, но внутри ничего по обязательной программе не происходило. Надо было развлекаться самому».

«Должны были придти эти поэты. Я же запомнил одну девчушку, которую подстригли прямо на сцене. Как-то раз появились GINGER JOHNSON'S AFRICAN DRUMMERS — около дюжины музыкантов играли на здоровенных африканских барабанах. В компании шести исполнителей на ситарах был там и полностью «съехавший» на «кислоте» Донован с глазами, подведенными, как у Клеопатры. Я потом спросил у него, понравилась ли ему тусовка, но он совершенно ничего не помнил».

Специально «Спонтанный Андеграунд» не рекламировали, лучшим промоушном были ползущие по городу слухи да загадочные приглашения типа:

> ПУТЕШЕСТВИЕ
> приносите мебель игрушечный пропеллер бумажный коврик
> краску связку воздушных шариков маскарадный костюм маску
> робота свечу ладан лестницу колесо
> фонарь себя самого и всех остальных
> 13 марта в 17.00
> marquee club 90 wardour street w1

Хотя участие группы из четырех студентов в мероприятии никак не рекламировалось, ее название можно определить по надписи на басовом усилителе — «THE PINK FLOYD SOUND», — которая хорошо видна на единственной уцелевшей пленке, зафиксировавшей дебют состава в «Спонтанном Андеграунде».

По своему обыкновению, там присутствовал Джон Хопкинс. «Народу собралось немного, — вспоминает он, — человек 40 или 50.

Группа исполняла не музыку как таковую, она исполняла ЗВУКИ! Волны и стены звуков, в корне отличавшиеся от того рок-н-ролла, который игрался до них. Это было похоже на сумасшедшие эксперименты со звуком музыкантов, занимающихся серьезной музыкой, а не попсой. Нечто подобное делал Джон Кэйдж (John Cage). И вот, откуда ни возьмись, появляется четверка молодых студентов художественного колледжа и исполняет потрясающе ненормальную музыку, которая «сдувает крышу» у многих. Очень впечатляюще!».

Весной 1966 года THE PINK FLOYD SOUND превратились в завсегдатаев «Спонтанного Андеграунда», и молва о них пошла гулять среди людей искусства из числа друзей Хопкинса, включая и Майлза. «Они были первыми из тех, кого я услышал, — говорит Майлз, — кто старался сочетать нечто вроде интеллектуального

экспериментаторства с тем рок-н-роллом, который мне всегда нравился. То, с чем ты взрослеешь, остается с тобой до конца жизни, ты знаешь наизусть слова всех этих песенок, какими бы дебильными они ни были…».

«В конце 50-х я был рок-н-рольщиком, этаким крутым тедди боем, вроде стиляги. Потом я окунулся в джаз, и почти четыре года и слыхом не слыхивал, чем живет рок-н-ролл. Я был типичным продуктом художественного училища, воспитанным на американских абстракционистах-импрессионистах и на творениях бит-поколения. Я и с БИТЛАМИ-то повстречался на вечеринке по случаю дня рождения Аллена Гинзберга. Но тогда их музыкой я еще не увлекался. А вот музыкальный синтез, изобретенный ФЛОЙД (или существовавший в моем воображении), показался мне действительно выдающимся».

Владелец того самого книжного магазина «Indica» был весьма польщен предложением дать статью о ФЛОЙД — первый материал о них в прессе! — не где-нибудь, а в Нью-Йорке, в новой андеграундной газете «The East Village Other». Вообще-то изначально американцы попросили его вести колонку по альтернативному искусству Великобритании. «На первых порах, — замечает Майлз, — я не воспринимал ФЛОЙД как личностей. Я считал их частью лондонского авангарда того времени».

Питер Дженнер, в свою очередь, сначала не задавался целью выявить какую-либо рок-н-рольную команду, будь она трижды «экспериментальной». «Как интеллектуальный сноб, выходец из среднего класса, я вырос на джазе, — объясняет он, — в те времена заработать на поп-музыке было трудновато, она еще не стала предметом всеобщего внимания и интереса. Считалось, что даже молодежь увлекается классикой — вот эта музыка была «подходящей». Если вы были слегка «с приветом», вам надлежало увлекаться джазом. А если вы *действительно* считались чокнутым по полной программе, то вас привечал чикагский блюз. Мне по душе был электрический блюз — Бо Дидли (Bo Diddley), Мадци Уотерз (Muddy Waters), — но я не воспринимал его в исполнении белокожих парней из Лондона. Шедевром их музыку я не назвал бы, хотя и встречался с Эриком Клэптоном. Впрочем, тогда он чувствовал то же, что и я».

К началу 1966 года антипатия Дженнера к рок-музыке пошла на убыль: «С появлением Боба Дилана и THE BYRDS я понял, что и поп-музыке есть что рассказать, в отличие от всякой чуши, вроде «itsy-bitsy yellow polka-dot bikini»…». Кроме того, до этого «делового битника», как прозвали Дженнера друзья, дошло, что из условий контракта между только что созданным отделением, занимавшимся авангардным джазом, и фирмой Электра

следовало: «Чтобы заработать хоть какой-то мизер, мы должны были продавать миллионы пластинок. И речи не было о том, чтобы разбогатеть! Просто получать какие-то копейки и делать что-нибудь. Выплачивая по 2 процента положенного авторского вознаграждения, мы даже не могли покрывать производственные расходы. И я пришел к выводу — позарез нужна поп-группа, ибо тогда я думал, что именно поп-группы приносят деньги». Одним воскресным майским днем Дженнер пришел в состояние полного отупения от проверки экзаменационных работ (весенний семестр подходил к концу). Ровно за одно поколение до него точно так же ошалевший от текучки профессор Дж. Толкиен (J.R.R. Tolkien) в качестве разрядки набросал на чистом листе одной из студенческих работ: «В норе, вырытой в земле, жил хоббит», начав таким образом мифическую сагу о Средиземье, ставшую библией зарождавшегося британского андеграунда. Питер Дженнер, в свою очередь, отложил экзаменационные работы в сторону, чтобы заскочить в клуб The Marquee, где он и открыл для себя бесповоротно субкультурную группу.

Большая часть присутствующих на «Спонтанном Андеграунде» наслаждалась огромным розовым желе (известным американцам под названием Jelly-O), которое стало неотъемлемой частью альтернативных лондонских хепенингов. Несколько решительных молодых хипстеров покрыли свои роскошные наряды розовой смесью под музыку группы с весьма подходящим названием — THE PINK FLOYD SOUND.

Находившийся больше под впечатлением от группы, нежели от желе, Дженнер раздумывал, а были ли ПИНКИ воплощением его фантазий и могли ли они помочь удержать на плаву DNA Records и дать ей шанс вырваться вперед. «Они играли авангард, и они были отменно хороши, — говорит Дженнер, — у меня уши горели, так как во время исполнения обычных блюзовых вещей или «Louie Louie» они ударялись в психоделические разработки-интерлюдии».

«Помню, как я кружил вокруг сцены, когда первый раз увидел их в Marquee, пытаясь разобраться, откуда же шел звук и кто этот звук издавал. Обычно слышишь бас-гитару: «Бум, бум, бум», фортепиано: «Клик, клик, клик» и «Дзинь, дзинь, дзинь» — это гитара. Однако во время сольных инструментальных проходов, я не мог разобрать, где гитара, а где — клавишные. Это очаровало и заинтриговало меня. Музыка не была ровной и аккуратненькой, как у большинства рок-групп, бывших, на мой взгляд, весьма скучными: «Моя малышка любит меня. Да, да, да!» — с одними и теми же повторяющимися аккордами».

«При критическом подходе, характерном для представителя

среднего класса, я был в состоянии принять их, я мог понять, что то, что они делали, было интересно».

Позже Дженнер проследил путь басиста и барабанщика до их лондонской квартиры в северном Хайгейте. В интервью в 1973 году Роджер Уотерс вспоминает, как «Дженнер пророчествовал: «Вы, парни, станете известнее THE BEATLES!». Ну, мы так посмотрели на него и ответили с сомнением в голосе: «Да ладно, увидимся, когда мы вернемся, — пришло время поваляться нам на солнышке на континенте»…».

В процессе этой встречи будущий заправила шоу-бизнеса выяснил, что ПИНК ФЛОЙД САУНД находились на грани распада из-за отсутствия регулярных выступлений, напряженки с поиском новой работы и стремления Роджера Уотерса и Ника Мейсона посещать занятия на архитектурном факультете лондонского Политехнического колледжа. Более того, певца и гитариста Сида Барретта (о котором Дженнер подумал, что у того есть все задатки звезды) пока больше интересовала живопись, чем игра в группе.

Глава 2. Эмбрион

Именно в Лондоне, родном городе Ника Мейсона и Рика Райта, началась история группы ПИНК ФЛОЙД. Три человека, трое флойдовских «рулевых» — Барретт, Уотерс и Гилмор — были родом из Кембриджа, расположенного почти в часе езды на автомобиле или на поезде к северу от столицы Великобритании.

Кембридж с тринадцатого века занимает доминирующее положение в системе английских учебных заведений благодаря известному во всем мире университету. Колледжам Кембриджского университета принадлежит почти вся городская собственность, а его студенты, обслуживающий персонал и преподаватели составляют более одной пятой стотысячного населения. Этот город неповторим своим богатством и утонченностью, а также красотой средневековой архитектуры и природы. Что же касается так называемого «качества жизни», то Кембридж может предложить самое лучшее из того, что может предложить вся Англия.

Центр города — у моста через реку Кэм, от которого и пошло название, — лабиринт узких, извилистых улочек, где можно увидеть старинные церкви и постоялые дворы. Постепенно они уступают место окраинам, застроенным домами из красного кирпича, — таким, как Шерри Хинтон, где вырос Сид Барретт. Там проходит ежегодный фестиваль народной музыки.

Ландшафт меняется — холмистые парки Грантчестер Медоуз, в которых уютно расположились коттеджи в тюдоровском стиле и которые увековечены Роджером Уотерсом в его песне; местность, которую Дейв Гилмор однажды назвал своим домом.

Еще дальше — живые изгороди из буйнорастущей зелени, где триста лет назад располагались ныне осушенные непроходимые топи, населенные, как гласят предания, плетущими паутину чудовищами, издававшими неразборчивые звуки вроде «уммагумма» («ummagumma»). Но, скорее всего, современный турист встретится здесь с многочисленными стадами коров, мирно пасущимися на лужайках. Такая встреча — словно напоминание об обложке альбома ПИНК ФЛОЙД «Atom Heart Mother». Если же добавить капельку собственного воображения, то можно увидеть и черно-зеленое пугало, стоящее посреди поля, засеянного ячменем, которое вдохновляло Сида Барретта во время работы над первым альбомом. Сегодня многие приезжают сюда посмотреть на эти бывшие топи, главным образом, потому, что здесь, под бесконечно унылыми рядами белых крестов покоятся кости тысяч американских военных, погибших во второй

мировой войне.

Питер Дженнер, как и Джон Хопкинс, посещал занятия в Кембриджском университете, однако пропасть между «городом» (местными жителями) и «мантиями» (студентами) исключала вероятность их встречи с будущими «основоположниками» новой музыки.

В отличие от других звезд британского рока, кормчие ПИНК ФЛОЙД не могли (или же все-таки могли?) похвастаться своим «рабочим происхождением». Они были выходцами из семей «белых воротничков», их родителей можно было назвать натурами утонченными. Дуг Гилмор — профессор генетики, его жена Сильвия — преподаватель в школе. Позже она работала киноредактором. Макс Барретт был полицейским патологоанатомом, известным также как ведущий специалист страны по проблемам, связанным с детской смертностью. Мэри Уотерс — школьная учительница, принимавшая активное участие в политической жизни города, ее муж в свое время тоже учительствовал, читал лекции по религии и преподавал физкультуру.

Эрик Флетчер Уотерс (Eric Fletcher Waters) погиб в 1944 году в Италии. Отцу Роджера было всего 30 лет, когда он вместе с 40 000 британских солдат пал в бою при неудачной попытке освободить от нацистов плацдарм под Анцио. Его третий сын Джордж Роджер Уотерс (George Roger Waters) родился всего за несколько месяцев до этой трагедии — 9 сентября 1943. Нетрудно догадаться, почему все время работы с ФЛОЙД Уотерс держал себя вызывающе, не говоря уже об антимилитаристском настроении, пронизывающем все его тексты. Пользуясь терминологией самого Уотерса, отсутствие отца «заложило первый — и самый худший — кирпич в его стене».

«Я готов биться об заклад, что не было и дня, — замечает писатель и бывший редактор журнала «Rolling Stone» Тимоти Уайт (Timothy White), — чтобы Роджер Уотерс сознательно или бессознательно не горевал и не скучал по отцу, которого он никогда не знал. Он буквально ненавидел стечение обстоятельств, укравших у него (судя по всему, любящего) родителя».

Любой человек, которому известно содержание альбома и фильма «Стена» («The Wall»), без труда найдет в них подробности из детства настоящего Роджера: вот он случайно обнаружил военную форму отца; вот похоронка с выражением соболезнования от короля Георга VI, которая хранится в одном из ящиков стола его матери; вот он выхаживает умирающего зверька — и вот его заставляют выбросить друга на помойку; вот сборы и

поход в среднюю школу, укомплектованную садистами из диккенсовских времен — они лезут из кожи вон, чтобы выколотить из своих несчастных маленьких жертв остатки любого проявления индивидуальности и творческого начала. «Это было ужасно, — вспоминал Уотерс в 1979 году, — они никогда ничем не поощряли детей, не пытались их заинтересовать, им нужно было одно — чтобы мы сидели тихо… Они лупили нас, доводя до нужной кондиции, внушая одну мысль: дети должны попасть в университет и ХОРОШО УСТРОИТЬСЯ».

Все прочие кирпичики в стене в выдающемся произведении Уотерса были выставлены в откровенно карикатурном свете. «Кое-кто из учителей были отличными ребятами», — признает Роджер; его мать-шотландка прививала мальчику «разумный взгляд на мир и на то, что из себя этот мир представляет». Степень этой «разумности», естественно, зависела от возможностей самой матушки. Мэри Уотерс, вероятно, переусердствовала, пытаясь заменить Роджеру отца, но в душе она желала только самого лучшего для своего младшего сына. Она придерживалась и придерживается твердых политических убеждений, причисляя себя к «левым»; в этом смысле сын недалеко ушел от матери — Роджер никогда не высказывался в ИНОМ духе.

В подростковом возрасте Роджер любил возиться с игрушечным оружием и пострелять из настоящего, слушал по ночам приемник, настроенный на частоту американских военных радиостанций, находящихся в Великобритании, или же «Радио Люксембург» (30 лет спустя воспоминания об этом лягут в основу его сольного альбома «Radio K.A.O.S.»). «Первым, к чему я привязался помимо семьи или школы, страдая от одиночества, стало радио», — вспоминал он в 1987 году. «Можно вырасти с ним, идти с ним по жизни или же уйти с ним в далекие дали, радио — в этом смысле очень удобный медиум. Оно не обрушивается на тебя, не загоняет тебя в угол, к тому же можно узнать об идеях других людей гораздо больше, чем по телевидению. По радио у человека нет устойчивого имиджа.

На радиопередачах гораздо легче сконцентрироваться. Смотреть телевизор в темноте невозможно — у него светится экран, и очарование нарушается».

Первыми пластинками, которые купил Уотерс, были записи легенд американского блюза — Лидбелли (Leadbelly), Билли Холидей (Billie Holiday) и Бесси Смит (Bessie Smith). Оттолкнувшись от их творчества, он двинулся в сторону более современного блюза и джаза — «все, кроме рок-н-ролла». Он был, пожалуй, единственным подростком, который не

коллекционировал сорокопятки.

Его кембриджские сверстники запомнили Роджера как остроумного и внешне самоуверенного парня. Причем самоуверенного до надменности. Как говорит сам Роджер, он «здорово проводил время» в Кембриджской школе для мальчиков, несмотря на то, что — цитируя заключительный школьный отчет — «Уотерс так никогда и не реализовал свои великолепные потенциальные возможности».

Меньше всего ему нравились воскресные занятия, где он обучался морскому делу, хотя звание старшего матроса этому задаваке и присвоили. Как-то раз подчиненные Роджера взбунтовались — им надоели его чрезмерно командирские замашки, и они поколотили своего «начальничка»… Позже Уотерс решил, что военная дисциплина не для него, сдал свою форму и был разжалован. С позором. И тогда Роджер стал председателем местной молодежной организации «Кампания за ядерное разоружение».

В Кембриджском колледже для мальчиков училось еще несколько человек, будущих коллег Уотерса по музыке. Одним из одноклассников Роджера был Сторм Торгесон (Storm Torgeson) — будущий дизайнер обложек альбомов ФЛОЙД, ставших классикой рок-музыки, сын близкого друга Мэри Уотерс. Двумя классами младше их учился Сид Барретт (Syd Barrett), с которым Сторм подружился сразу же. А еще на два класса ниже учился гитарист последнего состава ФЛОЙД (и Роджера Уотерса) — Тим Ренвик (Tim Renwick), который помнит, как Сид командовал патрулем бойскаутов.

Трудно представить себе этого пророка психоделии с темной стороны луны в форме бойскаута. Роджер Кит Барретт (Roger Keith Barrett), появившийся на свет божий 6 января 1943 года, наслаждался всеми радостями нормального детства. Он рос под присмотром любящих родителей в большом доме на Хилл Роуд, прекраснейшей улице в Шерри Хинтон. Роджер был увлекающимся и способным Добиться успеха учеником, интересы которого были довольно обширны — от загородных прогулок и занятий спортом до драматического искусства и живописи. А рисовал Барретт здорово. Его отец увлекался классической музыкой, и часто Роджер (или Сид, как его прозвали) вместе со своими двумя сестрами и двумя братьями собирались у рояля для вечерних семейных музицирований. Макс поощрял интерес своего младшего сына к музыке и подарил ему банджо, а позднее — по просьбе самого мальчика — гитару.

Однако когда мальчику было 14 лет, эту идиллическую

картину разбила вдребезги смерть отца. По мнению Сторма Торгесона, эта травма послужила первопричиной дальнейшего психического расстройства. Пользуясь терминологией Уотерса, так был заложен первый кирпич в стене Сида.

К 1962 году в Кембридже, как и в большинстве английских городов, музыкальная жизнь била ключом, и в лагере «городских», и в стане «мантий» насчитывалось около 100 различных групп. Среди них были и GEOFF MOTT AND THE MOTTOES, в составе которой на только что купленной электрогитаре с самодельным усилителем выступал Сид Барретт. В команде был и другой гитарист — Нобби Кларк (Nobby Clarke), на басу играл Тони Санти (Tony Santi), Клайв Велэм (Clive Welham) сидел за ударными, а настоящая полная фамилия фронтмена и певца была Мотлоу (Motlow). В определенной степени подобная деятельность помогла смягчить боль Сида, потерявшего отца. Неунывающая миссис Барретт поддержала сына, позволив группе репетировать в просторной комнате, бывшей кладовой. В репертуар ансамбля входили стандартные номера из хитпарада, такие, как, например, вещи группы SHADOWS Клиффа Ричарда и (эпизодически) Чака Берри.

Клайв Велэм вспоминает те воскресные послеполуденные сейшена как «потрясающе замечательные дни нашей юности, полные наивности, но заложившие основы всего дальнейшего. Нам нравилось сочинять музыку, создавать нечто новое из нескольких гитарных аккордов и неумелого сопровождения ударных». Там часто появлялся Роджер Уотерс, школьный друг Сида Барретта, приезжавший в Хилл Роуд на своем любимом стареньком мотоцикле AJS. Однако самому Уотерсу еще только предстояло заинтересоваться музыкой всерьез.

Подобно всем кембриджским друзьям Сида, ударник ансамбля заметил у Барретта признаки несомненной гениальности. Вместе с тем он отметил и неуравновешенность психического состояния юного гения. Велэм же считал Барретта в первую очередь «великолепным художником, гораздо более талантливым, чем Барретт-музыкант. Честно говоря, Сид был гитаристом-новичком. Даже когда ФЛОЙД стали знамениты, его игра на гитаре производила сильное впечатление за счет новаторских приемов, а не из-за каких-либо феноменальных музыкальных способностей».

«Я не думал о нем как о потенциальном душевнобольном. Я считал его очень свободным и легким в общении, весьма раскрепощенным, с прекрасным чувством юмора несколько абсурдистского толка (как в популярной британской радиопрограмме «The Goon Show», которую вели комики-

абсурдисты Спайк Миллиган (Spike Milligan) и Питер Селлерз (Peter Sellers).

Кульминацией скромной карьеры THE MOTTOES стало выступление на танцевальном вечере в местной школе и на благотворительном представлении в пользу «Кампании за ядерное разоружение» в деловом центре Юнион Селларз. Потом Велэм пошел на «повышение» — устроился в полупрофессиональную команду THE RAMBLERS, а Джефф Мотлоу очутился в рядах THE BOSTON CRABS, одной из первых кембриджских групп, получивших контракт на запись с отделением Columbia фирмы EMI (чуть позже ставшим домом родным для ФЛОЙД) и выпустившей едва не дотянувший до стопроцентного хита сингл «Down in Mexico». Недолго поиграв на басу в THE HOLLERING BLUES, Барретт в одиночку продолжал развлекать друзей на вечеринках исполненными на свой лад композициями Леннона-Маккартни и первыми собственными любопытными опытами в области сочинительства (например «The Effervescent Elephant»).

«Он обычно здорово развлекал нас своей игрой и пением, — говорит Сторм Торгесон, — и был первым, кто действительно «въехал» в творчество БИТЛЗ. В какой-то мере Сид был действительно талантлив, но в этой компании вообще народ подобрался одаренный: писатели, музыканты, художники, люди театра — все они вышли из барреттовского окружения. Конечно, Сид оставался Сидом, и хотя в каждом из нас было что-то свое, особое, ничто не предвещало скорого великого будущего».

«То время, когда тебе 16 или 17, — восхитительно интригующе, и Сид был как бы частичкой этого фантастического веселья. Мы устраивали пикники, ездили на реку, на вечеринки, вместе покуривали травку, смеялись и исполняли музыку. Там были ребята, которых можно было уже тогда назвать довольно серьезно «тронутыми», «съехавшими с катушек», но Сид к ним отношения не имел. Он был из числа обычных ребятишек».

«Еще одним из «своих парней» был «лучший друг» Сторма (о таких говорят «дружок до фоба») по имени Дэвид Гилмор (David Gilmour), родившийся в аккурат на два месяца позже Сида, 6 марта 1943 года. Родители Дейва разительно отличались от матери Уотерса и были снисходительными, добродушными, по словам одного кембриджского приятеля, «людьми богемы, что было в то время довольно модно».

Гилмор — единственный из всех будущих флойдовцев, кто (помимо Барретта) проявлял интерес к музыке в подростковом возрасте. Одним из своих самых ценных приобретений он считал пластинку на 78 оборотов с записью «Rock Around The Clock» в

исполнении Билла Хэйли (Bill Haley), хранившуюся у него до тех пор, пока на нее не села прислуга. Свое призвание мальчик почувствовал в тринадцатилетнем возрасте, когда от соседа ему досталась дешевая испанская гитара. И поныне Гилмор с благодарностью вспоминает американского «народника» Пита Сигера (Pete Seeger) — «одного из моих самых любимых исполнителей», чьи доступные руководства, состоявшие из пластинок и нот, попали к нему в руки и позволили овладеть инструментом.

Дейв и Сид сблизились после окончания средней школы. Они решили продолжить обучение в кембриджском колледже искусств и технологии. «Он учился на отделении изящных искусств и занимался живописью, — вспоминает Гилмор. — А я — на гуманитарном отделении, изучал современные языки. Как и многие другие, интересовавшиеся музыкой, мы вываливались на улицу из колледжа в обеденный перерыв и играли всякие песни на гитарах и губных гармониках».

В основном, на этих импровизированных концертах исполнялись композиции, сочиненные британскими музыкантами — БИТЛЗ, например, и их последователями, — это привлекало студентов вроде Сида и Дейва гораздо сильнее, чем Чак Берри или даже THE BEACH BOYS, и пробуждало в них гордость за поп-музыку, родившуюся у них в стране. Подобное было невозможным всего лишь какой-нибудь год или два назад. Когда в центре внимания оказались THE ROLLING STONES, более способный Гилмор помог Барретту «снять» кое-что у Кита Ричардса; они экспериментировали также со слайд-гитарой и эхо-примочками (не говоря уж о гашише). Но, вплоть до недолгого существования ФЛОЙД в виде квинтета в 1968 году, их музыкальное сотрудничество простиралось не далее нескольких акустических сейшенов в кембриджском клубе The Mill и выступлений дуэтом на улицах городов южной Франции. Там двое находившихся на каникулах приятелей постигали все «за» и «против» путешествий автостопом.

В 1963 году Гилмор с бывшим барабанщиком THE MOTTOES Клайвом Велэмом основал новую группу THE RAMBLERS. Дэвид, Клайв и ритм-гитарист Джон Гордон (John Gordon) решили восстановить свою группу и назвались THE JOKERS WILD и «взяли на борт» бас-гитариста THE MOTTOES Тони Санти и мультиинструменталиста Джона Олтема (John Altham), кроме гитары игравшего на клавишных и саксофоне.

Поскольку все пятеро ДЖОКЕРОВ считали себя неплохими певцами, первоначально их фирменным знаком стало пятиголосие — они исполняли песни THE BEACH BOYS и THE

FOUR SEASONS. Гилмора часто отмечали как приличного вокалиста, даже во время инструментальных «запилов» на его любимой гитаре Hoffner Club 60. Гилморовским коронным номером считалась композиция Уилсона Пикетта «In The Midnight Hour».

«У Дейва всегда было свое собственное мнение по любому вопросу, — говорит Вэлем. — Но высказывал он его каждый раз весьма изящно. У нас все держалось на демократических принципах. Из всех групп, в которых я работал, даже в более старшем возрасте, эта была одна из наиболее передовых по части организации. В том, что касалось музыкальных вопросов, все были вполне зрелыми людьми. Судя по всему, каждый из них по отдельности отлично знал, что они делают вместе».

Барабанщик вспоминает, что самым большим достижением Гилмора уже тогда было его «чувство ритма. 99 процентов сыгранного им оказывалось верным, за это я и полюбил его игру. Будь то короткий гитарный рифф или расслабленный медленный номер, или что угодно еще — все было чертовски к месту. Включалась какая-то необычная интуиция».

Тем временем доктора Гилмора переманили в Штаты (точнее — в нижний Манхеттен). Он стал одним из многих лучших ученых и преподавателей, в процессе «утечки мозгов» перебравшихся в Америку, которым здесь предложили несравненно большее жалованье, чем на родине (Дейв однажды сказал так: «Роджер потерял своего отца на войне, а я — в Гринвич Виллидж»). Родители всегда поддерживали в Дейве его стремление к независимой жизни, и он сам заботился о себе, живя в маленькой квартирке на Милл-роуд в Центре Кембриджа. «Трудновато ему тогда приходилось, — говорит Велэм. — Пара джинсов и куртка из ослиной кожи — вот и все его состояние».

Гилмор поделился воспоминаниями о том, как с JOKERS WILD они играли на американских военных базах и как он буквально падал в постель в 4 утра, чтобы в 7 уже отправиться на поиски какой-нибудь подработки — самым выгодным делом для высокого худощавого, привлекательного блондина оказалось позирование в качестве мужчины-натурщика.

Все это, шаг за шагом, капля за каплей, помогало с виду беспечному гитаристу пестовать свою глубоко спрятанную твердость и опеределить для самого себя раз и навсегда стремление преуспеть в музыке, руководствуясь своими собственными понятиями о ней. Эта твердость была в полной мере проявлена Дейвом во время флойдовских гражданских войн десятилетия спустя.

В период с 1964-го по 65-й год вершиной его желаний было

заявить о THE JOKERS WILD в масштабах страны, где казались неиссякаемыми награды, осыпавшие с ног до головы поп-исполнителей, которые добились славы на гребне успеха THE BEATLES и THE ROLLING STONES. Благодаря постоянным выступлениям по средам в танцзале Victoria Ballroom, группе удалось довольно прочно закрепиться в Кембридже. Они выступали в качестве «разогрева» на концертах THE ANIMALS и ZOOT MONEY. Вскоре их фордовский автофургон уже совершал регулярные поездки в Лондон, а Гилмор — и в буквальном, и в переносном смысле — частенько сидел в нем за рулем. Как говорят в России, «рулил». На одном из клубных выступлений его заметил сам Брайан Эпштейн (Brian Epstein), однако практический результат этой встречи был равен нулю.

Кроме того, за свой счет они записали пластинку в Лондоне с пятью композициями на одной стороне. Вторая сторона была пустой. Частным образом было отпечатано около ста экземпляров, и эти 100 экземпляров были проданы друзьям в родном городе. Двадцать лет спустя один из этих дисков будет продан на рынке коллекционеров за 4 000 фунтов стерлингов.

Причина, по которой JOKERS WILD или Дейв Гилмор не смогли развернуться в полную силу, — в том, что они играли свои версии уже кем-то обработанных хитов: «Beautiful Delilah» Чака Берри и «Why Do Fools Fall In Love» Фрэнки Лаймона (Frankie Lymon) так, как их исполняли THE KINKS или THE BEACH BOYS, а в аранжированной Манфредом Мэнном ритм-энд-блюзовой композиции «Don't You Ask Me» Гилмор точно так же, как Пол Джонс (Paul Jones), «пилил» на губной гармошке. В репертуар также входили неувядающие номера «Sherry» и «Big Girls Don't Cry» группы THE FOUR SEASONS.

Как бы там ни было, пластинка «вывела» их на молодого продюсера Джонатана Кинга (Jonathan King), имевшего хорошие связи на Decca Records и бывшего автора хита «Everyone's Gone To The Moon». Под руководством Кинга в лондонской Regent Studios на пленке был зафиксирован их предполагаемый дебют на Decca с песней дуэта SAM & DAVE «You Don't Know What I Know» и номером Отиса Реддинга (Otis Redding) «That's How Strong My Love Is». Незадолго до ее появления произошло нечто непредвиденное, настоящий кошмар для английской группы, играющей ритм-энд-блюзовые хиты: оригинальную версию композиции дуэта «открыли» для себя влиятельные пиратские радиостанции Великобритании и как бы «простимулировали» издание на сингле именно ЭТОГО варианта. Таким образом, обработка группы JOKERS WILD была объявлена мертворожденной еще до своего официального появления на свет.

Для ДЖОКЕРОВ раз и навсегда исчезла возможность прорваться на вершины. А ведь такая возможность дается судьбой один раз… Музыканты остались не у дел.

Если бы не эта маленькая печальная комедия ошибок, сюжетная линия этой книги могла бы стать совершенно другой. Почти двадцать лет спустя Гилмор признался Велэму, что он убежден: в тех же условиях он все-таки мог добиться с JOKERS WILD такого же успеха, как ПИНК ФЛОЙД. «Но, — при этом быстро добавил он, — это была бы совершенно иная группа».

В то время как Гилмор с JOKERS WILD оставались «героями» для поклонников местной кембриджской сцены вроде Тима Ренвика, Уотерс — а потом и Барретт — отправился на учебу в Лондон, чтобы попытать счастья в качестве архитектора и художника (соответственно). В Политехническом колледже на Риджент-стрит купивший гитару и ставший поклонником THE ROLLING STONES Уотерс случайно встретился с будущими студентами того же факультета — Риком Райтом и Ником Мейсоном, которые снимали квартиру в Хайгейте и хотели организовать свою группу.

Ричард Уильям Райт (Richard William Wright), родившийся в Лондоне 28 июля 1945 года (сын Бриди и Сэдри) попал в Политехнический колледж после подготовительной школы в Хабердэшерз. Там он провел не один день в мучительных раздумьях — на какую же стезю ему ступить. «Тогда, — вспоминает Рик, — преподаватели, готовящие нас к выбору профессии, сказали: «Почему бы тебе не попробовать заняться архитектурой?». К моему удивлению, меня приняли. И слава Богу, ибо там я встретил Ника и Роджера. Но я не хотел быть архитектором. Я мечтал стать музыкантом.

«Моей самой сильной любовью был джаз. Единственный раз в жизни, когда я выстоял очередь за билетами, пришелся на выступление Дюка Эллингтона. В ту пору мне было 17 лет».

В то время по стандартам, принятым в 60-х годах, все музыканты ФЛОЙД считались людьми обеспеченными, а Николас Беркли Мейсон (Niculas Berkerley Mason), родившийся в Бирмингаме 27 января 1945 года, тот и вовсе был богат. Единственный сын в семье — как, впрочем, и Рик Райт (все остальные дети были девочками), — он провел детство в особняке на Дауншир-хилл, одной из наиболее роскошных улиц лондонского фешенебельного района Хэмстэд, где его воспитанием занимались Билл и Сэлли Мейсон. Билл Мейсон был известен как ведущий английский режиссер-документалист, снимавший авто- и мотогонки. Он сам был гонщиком-любителем

и страстным коллекционером автомобилей редких марок — два последних увлечения унаследовал Ник Мейсон, с детских лет посещавший с отцом «Клуб старых спортивных автомобилей». К дому Мейсонов часто было трудно подъехать из-за снующих скоростных спортивных машин, в том числе и Lotus Elan и Aston-Martin, к моменту объединения с Райтом и Уотерсом принадлежавших Нику. Среди других трофеев молодого Мейсона — шикарный диплом частной школы Frensham Heights, в которой его до сих пор вспоминают как смутьяна и обманщика поистине мирового класса.

И этот, на первый взгляд, испорченный парень относился к занятиям по архитектуре гораздо серьезнее, чем Райт или даже Уотерс, который доводил преподавателей до белого каления своим недовольством «зубрежкой» в колледже. Роджер к тому же принялся просаживать стипендии (покупая музыкальное оборудование), испытав чрезвычайно серьезное разочарование: он понял, что развитие архитектурного стиля Британии в значительной степени обуславливалось экономическими соображениями, нежели эстетическими принципами.

SIGMA 6 — так называлась первая группа, в состав которой входили Уотерс (соло-гитара), Райт (ритм-гитара) и Мейсон (ударные), причем никто из них толком и не представлял себе, как на этих музыкальных инструментах надо играть. Роджер успел почерпнуть максимум знаний из двух занятий в Лондонском Центре по изучению испанской гитары (London's Spanish Guitar Centre), прежде чем он окончательно возненавидел тупую долбежку гамм. Кроме вышеперечисленных приятелей, в ансамбль также входил Клайв Меткаф (Clive Metcalf), игравший на бас-гитаре, а также вокалисты Джульетта Гейл (Juliette Gale) (с которой очень скоро решил поселиться на одной жилплощади наш герой по имени Райт) и Кит Нобл (Keith Noble). Менеджером стал Кен Чэпмен (Ken Chapman), напечатавший визитки со следующим текстом: «S1GMA 6 — для клубов и вечеринок». Чэпмен осчастливил группу и своим собственным материалом, названным желчным Уотерсом «А доводилось ли Вам лицезреть утреннюю розу?» — на мелодию какой-нибудь прелюдии Петра Ильича Чайковского или что-то в этом роде». Ребята только поддакивали и подыгрывали менеджеру, поскольку он был знаком с Джерри Броном (Gerry Bron) — будущим продюсером URIAH HEEP и THE BONZO DOG BAND. СИГМУ 6, однако, Брон отверг.

Расставшись с Чэпменом, SIGMA 6 пережила бурный период смены всяческих названий — от THE T-SET и THE MEGADEATHS до THE ARCHITECTURAL ABDABS или SCREAMING ABDABS, или

просто ABDABS. Именно под этим последним названием они дали свою рекламу в студенческом журнале «The Regent Street Poly Magazine», назвавшем ABDABS «энергичной поп-группой, которая надеется заявить о себе как о коллективе, исполняющем ритм-энд-блюз». Уотерс в ответ на вопрос о предпочтительности ритм-энд-блюза ответил так: «Ритмически гораздо проще выразить себя в блюзе. Он не требует наличия опыта, а только понимания основных законов».

К этому времени Уотерс переехал в квартиру в Хайгейте, владельцем которой оказался Майк Леонард (Mike Leonard), преподаватель художественного колледжа Хорнзи, интересовавшийся синтезом музыки и световых шоу. Зная привычку кембриджцев выискивать друг друга в большом городе, не приходится удивляться, что двое учившихся играть на гитарах студентов «завелись» и объединили свои усилия в группе Роджера. Одного из них звали Боб Клоуз (Bob Close). Он был их однокашником по Политеху и опытным джазовым гитаристом, попробовавшим свои силы в группе BLUES ANONYMOUS. Другой — Сид Барретт, получивший стипендию в художественном колледже Кэмбервеля.

«С приходом в состав Боба Клоуза, — вспоминает Уотерс, — у нас появился человек, который действительно владел инструментом. Именно тогда мы и определили, кто на чем будет играть. У меня отобрали соло-гитару, дали ритм, а потом и бас. Я ужасно боялся, что в конце концов меня посадят за барабаны».

Джульетта ушла из группы и благополучно превратилась в миссис Ричард Райт; Меткаф и Нобл дематериализовались, не оставив никаких следов. Рик, между делом, переключился с гитары на клавишные (он к тому же играл и на виолончели, но старался как можно реже показывать это умение на публике), пристрастился к музыке современных композиторов-электронщиков типа Карл-хайнца Штокхаузена (Karlheinz Schtockhausen), а после неотвратимого исключения за неуспеваемость из Политеха недолго проучился в Лондонском музыкальном колледже.

К этой компании и присоединился Барретт. Присоединился и тут же разругался в дым с консервативным Клоузом, который отказывался разделить увлечение настроенных на всякие эксперименты с эффектами «фидбэк» и «эхо» студентов факультета искусств. Клоуз, ко всему прочему, был не в восторге от интереса Сида к восточному мистицизму, всяким сверхъестественным штукам и ЛСД. Боб покинул группу, а Сид стал (кажется, по недосмотру остальных) фронтменом.

Вскоре после этого Барретт обнаружил более удобное жилье в театральном районе Вест-Энд, на Ирлэм Стрит, которое уже «застолбили» несколько знакомых по Кембриджу. В числе этих старателей была и Сюзи Голер-Райт (Susie Gawler-Wright), а ее постоянным другом-приятелем был Питер Уинн Уилсон (Peter Wynn Wilson) — осветитель из Нового Театра. Питер стал одним из очень близких друзей Сида и его коллегой по творчеству. И Питер, и Сюзи родом были из весьма респектабельных семей (один из прадедов дяди Питера был архиепископом Бата и Уэллса).

Однако слово «респектабельный» вряд ли подходило для нелегального издательского бизнеса, развернувшегося на первом этаже под покровительством другого жильца. Дезертировавший из французской армии Жан-Симон Камински (Jean-Simon Kaminsky) перепечатывал обнаженную «классику» из «Олимпия-пресс», дополненную его собственными иллюстрациями. Беспокойная жизнь на Ирлэм Стрит этим не исчерпывалась. Прошло довольно много времени с момента отъезда Сида, Уинна Уилсона и их братьев по контркультуре, и их бывшее жилище превратили в публичный дом.

Сначала Барретт, в отличие от людей, подобных Жану-Симону, казался довольно скромным человеком, которого часто можно было застать в комнате наигрывающим на акустической гитаре. Сюзи вспоминает о нем как о «счастливом, уравновешенном студенте факультета искусств, чувствительном и приятном, полагавшем, что он способен сочинять песни».

Тем не менее, Сиду не давал покоя случай, который (по словам Сторма Торгесона) мог послужить еще одной причиной того, что произошло с музыкантом позже. За два года до появления в жизни БИТЛЗ гуру Махариши многие из кембриджской тусовки, знавшие не понаслышке о ЛСД, серьезно заинтересовались индийским религиозным учением Сант Мат, или Тропой Властителей (Великих Учителей). «Было полно желающих увлечь Сида этой религией», — говорит Сюзи, будучи сама одной из ее приверженцев.

Заповеди Сант Мат включали в себя отказ от употребления мяса и алкоголя, ежедневную медитацию в течение двух с половиной часов. «Вся эта цепочка, состоявшая из звеньев «Запад-гуру-Восток», — говорит Торгесон, — вполне соответствовала установкам «кислотного» поколения. Под воздействием наркотиков происходили разные вещи, которые, казалось, имели отношение к восточной философии, хотя сами западные люди ее не очень-то понимали. Точно так же ее не понимали и мы, подростки, но она была по-своему притягательна».

«Так, мы вместе с Сидом отправились в гостиницу в центре Лондона, чтобы встретиться с Наставником. Меня просто распирало от любопытства, а Сид во что бы то ни стало хотел пройти посвящение, чтобы стать Сат Сагхи». В отличие от приятелей по Кембриджу — Найджела Гордона и Сюзи Голер-Райт, — Махараджи Чаран Сингх Джи (Maharaji Charan Singh Ji) отказал Барретту. Он мотивировал свое решение тем, что Сид еще студент и должен сконцентрировать все свои усилия на успешном завершении курса обучения в колледже. Такое объяснение было на самом деле не чем иным, как (по словам того же Торгесона) «эвфемизмом» — но, почему именно ему отказали, Сид так никогда и не узнал. Он редко говорил об этой неудаче с друзьями, но они сами чувствовали, что Сид принял все очень близко к сердцу. Получалось, что он должен был искать возможность пережить момент озарения где-то еще — или благодаря самовыражению в искусстве, или … путем приобретения опыта наркотических путешествий.

Усердие, с которым Барретт направил все свои душевные силы к точке разлома, напоминает кредо известного французского поэта прошлого века Артюра Рембо, высказанное сто лет назад: «Поэт превращает себя в провидца в затяжном, беспредельном процессе расстройства ВСЕХ чувств. Все формы любви, страдания, сумасшествия… он испытывает на себе, словно все яды, и приберегает Для себя самые сильнодействующие». Барретт должен был как-то соотнести свой собственный апофеоз «любви, страдания, сумасшествия» с родившейся именно в конце двадцатого века формулой «sex, drugs and rock-n-roll» (совершенно необязательно перечислять эти слова именно в таком порядке!).

Странное название, предложенное Сидом для группы, возникло из синтеза двух забытых имен персонажей пластиночной коллекции — блюзменов из Джорджии, которых звали Пинк Андерсон (Pink Anderson) (1900-1974) и Флойд Каунсил (Floyd «Dipper Boy» Council) (1911-1976). Ранний репертуар PINK FLOYD SOUND был не особенно вычурным. В него входили хиты РОЛЛИНГОВ и такие традиционные вещи, как «Louie Louie» и «Road Runner». Единственным отличительным признаком, выделявшим коллектив из десяти тысяч таких же команд, игравших по всей Британии в пабах и на вечеринках, были длинные инструментальные проходы с использованием дисторшена, фидбэка и других примочек и эффектов. Во время исполнения подобных пассажей гитарист (которого постоянно подначивал и поощрял увлекавшийся Штокгаузеном клавишник) уводил свой ритм-энд-блюзовый ансамбль совершенно в иные миры.

Первое выступление коллектива под названием PINK FLOYD SOUND состоялось в конце 1965 года в лондонском клубе Countdown. Музыкантам причиталось за выступление 15 фунтов стерлингов. Несколько месяцев JOKERS WILD и FLOYD часто выступали вместе, на разогреве друг у друга, то в окрестностях Лондона, то Кембриджа. Один раз Дейв Гилмор и Сид Барретт («два кореша из маленького города» — так называл их Торгесон) выступили каждый со своей группой на большой вечеринке в Шелфорде (это сразу за Кембриджем). Эта вечеринка запомнилась надолго. В традиционной программе, выстроенной по принципу кабаре, — когда после исполнителя на акустическом инструменте или комика выступает рок-н-ролльная команда, чтобы дать собравшимся возможность передохнуть и потанцевать, — работал и Пол Саймон (Paul Simon), американский фолк-музыкант.

Фотограф Мик Рок (Mick Rock) — тогда студент-первокурсник Кембриджского университета — благодаря усилиям общих знакомых попал в местный художественный колледж, чтобы послушать коллектив Сида Барретта. «Не знаю, что за чертовщину я собирался посмотреть, — вспоминает он. — Это был один из редких моментов, когда видишь что-то беспрецедентное, раскрывающее совершенно новые возможности». После шоу они все вместе отправились к Сиду, который жил в подвальном помещении в доме своей матери, и накурились здоровенных «косяков».

Кембриджская музыкальная сцена была одной из самых хипповых в стране. «Именно здесь произошел небольшой «кислотный» взрыв, — говорит Рок, — это весьма специфическое место для того времени».

Из-за своих частых визитов в родной город — и в компании с ФЛОЙД, и в одиночку — Сид стал пользоваться особым уважением в этой тусовке. Рок вспоминает о Сиде как «ОСОБЕННО продвинутом человеке. Он всегда переключался на что-то новое раньше всех остальных».

«В Кембридже я изучал французскую и немецкую литературу, вот откуда пошли все мои фантазии. Жить на левом берегу Сены, потребляя наркоту и сочиняя безумные стихи, — в этом я видел смысл жизни. А не в том, чтобы иметь много денег. Я с головой ушел в легенды о поэтах, художниках и артистах. И Сид превратился для меня в одну из таких мифологических фигур — он стал «божественным светом». Хотя Гилмор тоже прочно пустил корни в субкультуре Кембриджа, и, как говорит разговорчивый Рок, «едва ли можно было встретить более приятного человека, чем он», никто не рассматривал JOKERS WILD под тем же углом, что и ПИНК ФЛОЙД САУНД. Музыка Дейва не была

«необузданной, авангардной и способной возбудить всех диких кембриджских старшекурсников. Это было то что требуется, если кому-нибудь захотелось потанцевать».

Но настоящее боевое крещение ПИНК ФЛОЙД САУНД состоялось в начале 1966 года во время концерта в Эссексском университете. «Нас уже зацепила идея комбинации различных видов воздействия, — вспоминает Уотерс, — и какой-то пижон снял там фильм … ему дали кинокамеру, и он объехал весь Лондон, фиксируя увиденное на пленку. А теперь этот фильм проецировался на экран позади нас, пока мы играли».

Глава 3. Обучение искусству летать

В 1966 году, вернувшись в Лондон после летних каникул, Барретт, Уотерс, Мейсон и Райт были готовы к деловым переговорам с Питером Дженнером и его давним другом (в дальнейшем и партнером по бизнесу) Эндрю Кингом. Кинг уволился из отдела обучения персонала авиакомпании «British Airways», и свободного времени у него было полным-полно. Так почему же не замутить какое-нибудь новое дело?

Сначала, как вспоминает Дженнер, Роджер Уотерс заподозрил, что они торгуют наркотиками. Тем не менее, четверо студентов ничего не теряли от общения с Питером и его закадычным другом, так как группа была любительской в полном смысле слова: у них не было ни менеджера, ни агента, а тот минимум инструментов, которым они располагали, находился в ужасающем состоянии, автофургон разваливался на ходу. После того как они дали согласие работать с Дженнером и Кингом, кто-то из этой парочки выложил примерно тысячу фунтов на покупку инструментов и усилителей (которые почти сразу же благополучно украли, и музыканты вынуждены были приобрести новый комплект в рассрочку). Дженнер научил Сида пользоваться шарикоподшипником при игре на гитаре, а также предложил убрать из названия группы казавшееся ему лишним слово «sound».

Первоначальный план превратить ПИНК ФЛОЙД в спасательный круг для фирмы DNA Records был быстро забыт, когда Роджер настоял на том, что группе нужны менеджеры на полный рабочий день — предложение, за которое (несмотря на скептические реплики своих друзей типа «КАКОИ-ТАКОЙ ПИНК?!») Питер и Эндрю ухватились двумя руками. Отношения были закреплены в шестистороннем соглашении об учреждении компании «Blackhill Enterprises», названной так в честь небольшой фермы, владельцами которой являлись Дженнер и Кинг. Для менеджеров от поп-музыки это был беспрецедентный шаг — принять музыкантов в равную долю, вместо отчисления им 20 — 25 процентов от суммы общего дохода. Однако новые руководители ФЛОЙД, верные своим психоделическим идеалам, твердо стояли на своем: по словам Питера Дженнера, они были полны решимости «служить альтернативой, работая сообща, и все будет клево и офигительно демократично».

Дженнер и остальные продолжали воплощать в жизнь разработанные ими планы в отношении Свободной школы. В

августе под впечатлением от диспута на тему — стоит ли отделять «общественную собственность» от «самой общественности», или так называемого «народа», они помогли Майклу Икс и доблестной домашней хозяйке Ронни Лэслетт (Rhonnie Laslett), передвигавшейся не иначе как в инвалидной коляске, мобилизовать местную коммуну выходцев из Вест-Индии на организацию первого Ноттингхилльского карнавала (или Ярмарки, как его сначала назвали). Дженнеру отвели в этой затее роль казначея. Несмотря на то, что их районный праздник, вылившийся в уличную демонстрацию, встретил яростное сопротивление полиции (дошло до того, что арестовали изображавших лошадь мимов и человека, изображавшего обезьяну), карнавал с тех пор стал ежегодным. Помимо ПИНК ФЛОЙД, он остается самым живучим наследием Свободной школы. Свободная школа вскоре ангажировала ФЛОЙД на концерт в пользу Церкви Всех Святых на Powis Place в районе Ноттинг-хилл. Либерально настроенный настоятель церкви позволял использовать ее помещение для различных мероприятий — от собраний совета коммуны до выступлений негритянского театра. «Проведение подобных занятий-мастерских с использованием световой и звуковой аппаратуры (The Sound And Light Workshop), — говорит Джон Хопкинс, — позволило расплатиться с кое-какими долгами и весело провести время».

Успешное со всех точек зрения мероприятие стало пользоваться большей популярностью, чем все предыдущие проекты, и превратилось в регулярные вечерние концерты по пятницам. Они продолжали проводиться и тогда, когда сама Свободная школа, образно говоря, осталась на обочине истории. Рекламы как таковой этих концертов не было: ходили всякие слухи, сведения передавались, как говорится, «из уст в уста», и расклеивались отпечатанные на мимеографе листовки следующего содержания:

ОБЪЯВЛЕНИЕ
ПОП-ТАНЦУЛЬКИ при участии самой известной лондонской
группы
«ПИНК ФЛОЙД»
«Межпланетной перегрузкой»
«Заторчавшим в одиночестве»
«Влиянием астрономии»
(песня о звездах)
и другими композициями
из их научно-фантастического репертуара

также в программе:
ПРОЕЦИРУЕМЫЕ СЛАЙДЫ
ПЛАВАЮЩИЕ КИНОШКИ
время: с 20 до 23 часов
день недели: пятница
место: Церковь Всех Святых
повод: Прекрасные Времена
Еще одна акция Лондонской Свободной школы

Рик Райт назвал ранние выступления ФЛОЙД «чистой воды экспериментом и временем, когда мы открывали для самих себя и тщательно изучали то, что пытались делать. Каждый вечер сопровождался невероятными слухами, потому что мы делали совершенно новые вещи и никто из нас не мог заранее представить реакцию публики». Поэт Пит Браун (Pete Brown) — представитель творческих личностей, занимающихся смежными искусствами, — вспоминает, что в помещении Церкви Всех Святых также регулярно проводились «потрясающе безумные джем-сейшены», один из которых «закончился тем, что Алексис Корнер (Alexis Korner), Артур Браун (Arthur Brown), Мик Фаррен (Mick Farren), Ник Мейсон и я хором исполнили «Lucille», что повергло в ужас многих, в том числе и нас самих!».

Тем не менее, Майлз вспоминает, как после обычного свето/звуко-семинара ФЛОЙД отвечали на вопросы из зала, а «молодые авангардисты вроде меня спрашивали об экспериментах с разными формами восприятия и т.д. и т.п. Это было «воспитательно- познавательное мероприятие», и все относились к нему очень серьезно». Американская пара Джоэл и Тони Браун (Joel & Toni Brown) — друзья гуру ЛСД Тимоти Лири (Timothy Leary) — объявились на первом шоу ПИНК ФЛОЙД в этом помещении со слайд-проектором и продемонстрировали диковинные образы, проецируя их прямо на выступавшую группу. Хотя их слайды были далеки от фантасмагорических водоворотов световых шоу в Хейт-Эшбери, новинка произвела ошеломляющее впечатление и на группу, и на аудиторию, а также лично на Питера Дженнера, который, не теряя времени даром, с помощью своей жены Ми и Эндрю Кинга создал примитивную «психоделическую» светоустановку. Их модель состояла из цветных светофильтров и фонарей для подсветки и управлялась крайне просто — при помощи обычных, бытовых, переключателей. Позже установка была усовершенствована первым светорежиссером ФЛОЙД 17-летним вундеркиндом по имени Джо Гэннон (Joe Gannon) и соседями Барретта по квартире: Питером Уинном Уилсоном и Сюзи Голер-Райт. Тогда как другие

коллективы то и дело пользовались светооборудованием того места, где они выступали, Уинн Уилсон припрятал списанную по месту его основной работы — театра в Вест-Энде — аппаратуру и переделал ее, с тем чтобы использовать на концертах ФЛОЙД. После этого Гэннон соединил фонари для подсветки и маломощные 500- и 1000-ваттные прожекторы, которыми он управлял с небольшого пульта с клавишами, сконструированного Уинном Уилсоном. Они также разработали плавающие слайды, ставшие фирменным знаком эпохи лондонского андеграунда.

«Питер стал наносить на слайды чернила доктора Мартина — очень ярких цветов, — объясняет Сюзи. — Мы капали различные химикалии: они перемешивались, и получалось здорово. Мы пользовались паяльной лампой, чтобы нагревать их, и феном для волос, чтобы охлаждать. Я наблюдала, как двигаются пузыри, и мне казалось, что это было замечательно».

«Мы считали, что делаем то же, чем они занимаются в Нью-Йорке и Калифорнии, — говорит Дженнер. — Но, по правде говоря, лишь немногие из нас были в Америке, тогда люди не меняли самолеты как перчатки. Привозные пластинки в магазинах стоили дорого, и их трудно было найти, рок-прессы не существовало, так что информации было очень мало, и ее качество оставляло желать лучшего. Ходили какие-то слухи о THE VELVET UNDERGROUND и THE JEFFERSON AIRPLANE».

Тогдашняя подружка Джона Хопкинса получила свою порцию славы, снявшись в 15-минутном отрывке ультраандеграундного фильма Энди Уорхола (Andy Warhol) «Тренер» («Couch»), где она исполняла роль женщины-начинки в сексуальном бутерброде с двумя темнокожими партнерами. Она только что вернулась из Нью-Йорка с захватывающим рассказом о The Exploding Plastic Inevitable — перфомансе с разностилевыми исполнителями, — проходившем в The Dom с участием THE VELVET UNDERGROUND. Эта же девица также привезла пленку с песнями Лу Рида (THE VELVETS еще только должны были выпустить свой первый альбом).

«Когда ко мне попали ФЛОЙД, — вспоминает Дженнер, — я решил, что должен стать рок-менеджером. Я услышал о THE VELVET UNDERGROUND на одной вечеринке, а позже мы прослушали их демонстрационные пленки — «Kiss The Boot Of Shiny Leather» («Целуй туфлю из сияющей кожи») и все такое. Я подумал, что они — весьма недурны, я должен быть их менеджером. Я позвонил Джону Кейлу (John Cale) и сказал: «Привет, я — Питер Дженнер. Мне кажется, я мог бы заняться вашим менеджментом». Кейл, игравший у ВЕЛЬВЕТ на электрической скрипке, разочаровал его, сообщив, что их делами

уже занимается господин Уорхол. Дженнеру и его коллегам не оставалось ничего иного, как заняться копированием The Exploding Plastic Inevitable или танцзалов Хэйт-Эшбери «Авалон» и «Филмор» (или, вернее, копированием того, как они ПРЕДСТАВЛЯЛИ СЕБЕ то, что там происходит). «На самом деле мы не знали, что там происходит, — говорит Дженнер. — Тогда мы создали свою версию андеграунда. Когда я туда приехал, то увидел, что то, что у нас происходило, в корне отличалось от Америки. Из-за маломощных ламп свет пришлось установить высоко, и он давал огромные тени. Это было совершенно непохоже на парализующие вспышки высокотехнологичных светоустановок в зале «Филмор». Но все-таки во флойдовском светошоу было больше фантазии». Другое коренное отличие заключалось в том, что ни у THE JEFFERSON AIRPLANE, ни у THE GRATEFUL DEAD не было СВОИХ собственных светоустановок. В Сан-Франциско в большинстве случаев залы нанимали независимые световые команды — как, например, The Joshua Light Show. С самого начала у ФЛОЙД функции света и музыки были более тесно переплетены.

Дженнер рассказывает, что двадцать лет спустя он испытал чувство deja vu, когда сопровождал своего клиента Билли Брэгга (Billy Bragg) в его необычайно успешном турне по СССР и проявил живейший интерес к русскому року. «Русские обладали настолько скудными знаниями о западной музыке, что появлявшееся у них мало-мальски интересное развивалось немного не в том направлении. Из тех крох, что к ним просочились, они создали собственный мир. Впоследствии мир этот жил своей жизнью и обладал своими характерными чертами. Подобное незнание в Советском Союзе, наряду с огромным желанием узнать, что же происходит в данный момент в Великобритании, приводит к появлению своей собственной (советской) музыкальной сцены, подобно тому как было в Англии в конце 60-х».

Дженнер начал набирать персонал компании «Блэкхилл Энтерпрайзис» из жильцов своего дома. В здании на Элбрук-роуд проживал также ювелир Мик Миллиган (Mick Milligan) и его подруга Джун Чайлд (June Child), не считая около дюжины котов, большинство из которых были черными и имели кличку Squeaky. Этажом выше жил молодой мод-стиляга, сбежавший из провинции, Джон Марш (John Marsh). А одно время, по иронии судьбы, в той же квартире обитал и Майк Ратледж (Mike Ratledge) из THE SOFT MACHINE — соперников ФЛОЙД по андеграундной сцене. По моде тех времен, сия пестрая компания жила «одной коммуналкой», иногда пробавляясь лишь уцененными овощами и

фруктами, не распроданными до закрытия рынка на Портобелло-роуд.

Энергичная и деятельная Джун Чайлд — более известная, после того как она вышла замуж за поп-легенду Марка Болана, как Джун Болан (June Bolan) — стала секретаршей и доверенным лицом компании практически случайно. «В то время я не работала , — вспоминает она, — так что я весь день торчала дома, в моей комнате вподвальном помещении. Питер тогда преподавал в Лондонской школе экономики, я не уверена, что знаю, чем тогда занимался Эндрю. А телефон все звонил и звонил, так что я постоянно отвечала на звонки, и каждый раз речь заходила о ФЛОЙД. Однажды я сказала Питеру и Эндрю: «Глупо как-то получается. Почему бы вам мне не платить?». Я получала около трех фунтов, восьми шиллингов и шести пенсов в неделю — сущие гроши. Но зато наличными». Тогда Дженнер прекратил брать с нее квартирную плату.

В то время в обязанности Джун входило все — от вождения автофургона ФЛОЙД до сбора их гонораров и выплаты зарплаты. Тем временем Джон Марш (John Marsh) стал активно работать с группой в качестве светотехника на общественных началах — это продолжалось до тех пор, пока его не уволили из книжного магазина Диллона. А причина увольнения была вполне прозаическая — он брал слишком много отгулов. Таким образом, и Марш попал в штат «Blackhill».

После того как Джо Гэннон уехал на Западное побережье США (20 лет спустя он появится за пультом управления световым шоу во время турне Элиса Купера), основная тяжесть по проектированию и воплощению в жизнь «каплевидного шоу» легла на плечи мастеровитого и изобретательного Питера Уинна Уилсона, который, помимо всего прочего, подрабатывал, продавая сконструированные им самим солнцезащитные психоделические очки разных фасонов. Именуемый в ранних рецензиях пятым флойдовцем, Уинн Уилсон был еще и роуд-менеджером группы, хотя водительских прав у него не было. Как светорежиссер он получал проценты от гонорара группы, что вызвало некоторые трения между ним и остальными членами команды, как только их доходы пошли резко вверх.

Сюзи Голер-Райт, получившая известность в кругах андеграунда как «дебютантка» психоделии, помогала Уинну Уилсону управляться с флойдовским световым шоу. «Сюзи была милой, — говорит Джун Болан. — Тоненькая, как тростиночка, с потрясающе ровными зубками и самой чарующей улыбкой на свете. Красота да и только — как говаривали в те славные дни».

Сид Барретт жил на верхнем этаже дома Питера и Сюзи с подружкой, стильной моделью по имени Линдси Корнер (Lindsay Korner). Отзывчивая и добродушная, Линдси оставалась преданной Сиду на протяжении всей эпохи его пребывания во ФЛОЙД, полной взлетов и падений.

Обе парочки наслаждались богемным, расслабленным образом жизни, поздно вставая по утрам, часами «зависая» в баре «Polio» на Олд Комптон Стрит, где они набивали брюшко сэндвичами и всякими жареными-пареными блюдами, а дома допоздна играли в восточную настольную игру «Го».

Потом Барретт забросил эту игру и с головой погрузился в китайскую «Книгу бытия» («I Ching»), которая и послужила толчком к созданию песни «Chapter 24»: «Изменения оборачиваются успехом… Действие приносит удачу…».

Теперь, когда ФЛОЙД стали набирать высоту, Сид забросил свои занятия живописью и сосредоточился на написании песен -«музыки в цветах», создавая их с такой самоотверженностью и проявляя такие способности, что даже близкие ему люди были поражены. Источники его вдохновения были типичными для ангдеграунда: восточные предсказания и детские сказки, бульварная фантастика и саги Толкиена о Средиземье, английские народные баллады, чикагский блюз, авангардная электронная музыка, Донован, THE BEATLES и THE STONES. Все это попадало в бурлящий котел его подсознания только для того, чтобы выплеснуться наружу и обрести форму в голосе, звуке и стиле. И стиль этот был уникальным — барреттовским.

«Раньше, — говорит Уинн Уилсон, — гораздо больше времени уходило на сочинение композиций, чем на их исполнение. Сид работал над материалом, думая, скорее, о его сценическом воплощении, чем о записи. Написав текст песни, он концентрировался на основной музыкальной теме, затем без конца «обсасывал» ее, готовясь к тому моменту, когда надо будет импровизировать на сцене. То были счастливые дни — все тогда казалось прекрасным. События разворачивались именно так, как хотелось Сиду. В его распоряжении был неограниченный запас времени — сочиняй, играй! Помню, как он сидел, играя словами и выкуривая при этом огромное количество гашиша и «травки». Спокойная обстановка. Это позже она стала слишком давящей и искусственной».

«Сид был очень непростым человеком, именно непростым, — говорит Джун Болан. — Он писал удивительные песни с невероятными текстами. В начале, когда он был более собранным, он напоминал зашоренную лошадь. Он сидел и часами играл замечательные вещи на гитаре, писал, ЗАНИМАЛСЯ

ТОЛЬКО ЭТИМ — больше ничем. Он делал поразительные успехи».

«В те дни именно он был самым творческим человеком в группе, заложившим ее основу. Сидя дома и сочиняя песню, он задумывался над тем, что должен играть барабанщик, а что — басист. Он оченьхорошо держал ритм и играл соло, точно зная, что ему хочется услышать. Бывало, он подходил на репетициях к Нику Мейсону и говорил: «Я хочу, чтобы ты сыграл вот так, а вот что должно получиться».

Суми Дженнер никогда не считала Сида особенно общительным человеком: «Он просто самовыражался в своей музыке». Ее муж вспоминает о Барретте так: «Он — наиболее творческая личность из всех тех, с кем мне приходилось сталкиваться. Потрясающе, но факт: за несколько месяцев, проведенных в квартире на Ирлхэм Стрит, Барретт написал почти все песни для ФЛОЙД и для своих соло-альбомов».

«Все происходило спонтанно, идеи так и выплескивались на бумагу. Насколько я мог судить, он не был каким-либо гением-мучеником, выдавливающим из себя свою боль. Когда люди пишут, не ограничивая себя и не подавляя, выходит гораздо лучше, чем когда их начинает заботить их собственное величие».

Питер Дженнер сделал весьма весомый (хотя своевременно и не замеченный) вклад в этот мощный выплеск творческой энергии. Об этом свидетельствует история появления мощного риффового лейтмотива «Interstellar Overdrive» — длинного инструментального номера, служившего кульминацией всех выступлений Сида с ФЛОЙД. Все началось, когда Дженнер попытался напеть песню Берта Бакара (Burt Bacharach) «My Little Red Book», услышанную им в обработке группы LOVE. «Я не самый лучший в мире певец: со слухом у меня беда, — говорит Дженнер. — Сид повторил рифф на гитаре и спросил: «Так что ли?». Конечно, рифф был совсем другим, потому что, сами понимаете, мое гудение, или жужжание, было ужасным …».

К октябрю 1966 года ФЛОЙД были в состоянии ответить на вызов, брошенный им ведущим лондонским журналистом Аланом Джонсом (Allan Jones) из «Melody Maker». Он, в частности, писал: «Психоделические версии «Louie Louie» не проходят, но если они сумеют вплести свои электронные достижения в мелодичные и лиричные песни, уходя от устарелых ритм-энд-блюзовых стандартов, то в ближайшем будущем они добьются успеха». С появлением таких оригинальных барреттовских композиций , как «Astronomy Domine», «The Gnome», «Mathilda Mother» и гимн «травке» — «Let's Roll Another One», вещи Чака Берри и Бо Дидли бесследно и навсегда испарились из репертуара ФЛОЙД.

Творческая активность Барретта, расцветающая пышным цветом по ночам, вскоре проявила себя на сцене. Именно Сид навел Пита Тауншенда на мысль совместить функции ритм- и соло-гитариста в одном лице. Его новшества простирались от игры на слайд-гитаре с помощью любимой зажигалки «Зиппо» до использования специальных эффектов-примочек «Бинсон».

Во время кульминационных моментов концертов — тридцати — тридцатипятиминутных свободных импровизаций на тему «Interstellar Overdrive» и «Astronomy Domine» — Барретт превращался в крутящегося и вертящегося дервиша. То и дело используя фидбэк, он размахивал руками, а светоустановки проецировали колеблющиеся тени на установленный сзади экран. Майлз сообщает, что «Барретт развивал музыкальные новшества, доходя до опасных пределов и танцуя на краю пропасти, удерживаемый подчас только докатывавшимися до них волнами одобрения со стороны публики, находившейся на расстоянии нескольких дюймов от их ног».

«Под конец, доведя аудиторию до экстаза, Ник возвращался к отбивке, которая переходила в коду, и люди могли перевести дыхание».

«Сид уводил вас в совершенно другой мир, — вспоминает Суми Дженнер. — Находясь на сцене, он, казалось, гипнотизировал публику. Остальные еле-еле за ним поспевали».

Барретт и ВЫГЛЯДЕЛ обалденно. Одним из первых он открыл для себя психоделический магазинчик «Granny Takes A Trip» и сделался настоящей витриной того, что Джун Болан назвала «удивительным чувством одежды». Он был, словно манекен. Все, что он надевал, смотрелось потрясающе. Он носил рубашки из атласа со всевозможными украшениями, шарфы и все такое прочее. И внешне Сид был самым симпатичным из группы. Этакий «гений, похожий на Адониса». По словам Суми, Сид постоянно изменял свою внешность. «Непонятно почему, он и Линдси сделали одинаковые прически и носили одинаковую одежду — их невозможно было отличить друг от друга». Едва ли Питер Дженнер был одинок в своем убеждении, что из всех четверых флойдовцев Барретт был «на много голов выше и гораздо важней», и, действительно, «ФЛОЙД были ЕГО группой».

Напротив, Ник Мейсон производил впечатление случайного человека (хотя он даже собрал восемь томов газетных вырезок о ФЛОЙД). Приветливый и занятный «барабанщик-повеса» произвел, тем не менее, на немногих, близких к группе людей, впечатление «высокомерного сноба, надменного и циничного. Может быть, онне был особенно уверен в себе и прикрывался таким имиджем, как щитом? Ведь Ник должен был производить

впечатление лучшего ударника ведущей группы, хотя на самом деле он таким не был. С годами, похоже, его характер смягчился». Питер Дженнер, наоборот, считал его не таким психически неуравновешенным, как все флойдовцы, и всегда говорил, что с Мейсоном легко работать.

По крайней мере, то, что у Рика Райта — золотое сердце, было видно невооруженным глазом (как, впрочем, и то, что от рождения он был человеком легкоранимым). Один товарищ флойдовцев до-звездного периода назвал его «мягким и приятным, но неуверенным и колеблющимся человеком», сильно зависевшим от его «более решительной и практичной» жены Джульетты. Сначала коллеги подтрунивали над Риком за то, что в любой песне он играл один и тот же пассаж, который они так и назвали «Rick's Turkish Delight». Райт был наиболее близок к Барретту как в творческом, так и в чисто человеческом отношении. «На сцене, — пишет Майлз, — Рик поддерживал ощущение присутствия чего-то астрального, мира-жируя, как привидение, и извлекая из своего органа призрачные ноты, которые мягко вплетались в общее звучание группы».

«В начале карьеры, — говорит Дженнер, — Рик, как правило, всем настраивал гитары. Сида нельзя было беспокоить: он не был в этом деле асом, но мог бы заняться настройкой, если бы приспичило, а Роджер — тот и вовсе не различал полутонов, тут все было бесполезно. Я никогда особенно не ценил игру Роджера на басу — неудивительно, что он меня невзлюбил. Я так и не привык к тому, что он сам не мог настроить бас-гитару. Он не был похож на Сида, у которого музыка была в крови».

Однако по меньшей мере один приближенный к группе человек — Джо Бойд — отдавал должное напористому стилю игры Уотерса, фирменным знаком которого и значительным вкладом в саунд ФЛОЙД были резкие переходы на октаву вниз. Группа во многом обязана Роджеру своим успехом на начальном этапе своей карьеры — он был загружен работой по горло. Уотерс взял на себя организацию деятельности ФЛОЙД и выступал в качестве пресс-секретаря коллектива. То, что при росте шесть футов один дюйм (185 см) Роджер был чуть выше остальных и немного старше, создавало вокруг него ауру главного человека в ансамбле. Дженнер считает Уотерса «невероятно трудолюбивым и обязательным» и — бесспорно — «самой сильной личностью в группе».

Еще одним крупным проектом Свободной школы стал выпуск первого британского андеграундного журнала «IT» (иногда его называют газетой — прим. пер.). Майлз и Джон Хопкинс, имея весьма скромный опыт в издательских делах, но желая превратить

сей орган печати в солидное «международное издание по вопросам культуры», который можно было бы спокойно сравнивать с нью-йоркским «Village Voice» или «East Village Other», объединили свои усилия с энергичным заезжим американцем по имени Джим Хейнз (Jim Haynes). Хейнз — основатель эдинбургского передового книжного магазина «Пейпербэк Букшоп», театра «Трэверс», а позднее Лондонской Лаборатории Искусств (London's Arts Lab) в Ковент-Гардене — мог похвастаться знакомством с такими влиятельными людьми, как вдова Джорджа Оруэлла (George Orwell) Соня и антрепренер Виктор Герберт (Victor Herpert). Соня порекомендовала первую машинистку для издания, а Герберт одолжил четыре сотни фунтов. Для офиса Майлз предоставил подвальное помещение книжного магазина «Индика». Название издания было навеяно часто задаваемым вопросом, типа: «What shall we call it?» («А как мы его назовем?»), и практически мгновенно «IT» превратилось в аббревиатуру «International Times».

Для презентации выходящего раз в две недели нового журнала Хопкинс и Майлз решили организовать эпохальное представление с участием ПИНК ФЛОЙД. Лучшим местом для проведения мероприятия «Рейва с вечера до утра», или «Бредана~всю-ночь», или же «Всенощного бдения» («All Night Rave»), они посчитали расположенный на севере Лондона и построенный около века назад как локомотивное депо (о чем красноречиво свидетельствовали сохранившиеся на полу рельсы) полузапущенный «Раундхауз» (Roundhouse). Позднее комплекс приобрела «Gilbey's Gin Company», соорудившая дополнительные помещения для хранения чанов с джином в виде балкона, поддерживаемого с сомнительной надежностью деревянными колоннами.

В 1966 году, как вспоминает Хопкинс, «Раундхауз» представлял собой холодное, запыленное, пустое хранилище для джина, которое ни для чего не использовалось и выглядело подходящим местом для запуска на орбиту истории журнала (он же газета!) «IT». К этому же помещению давненько присматривался и драматург Арнольд Уэскер (Arnold Wesker), создавший организацию под названием «Центр 42». Целью «Центра» было донесение света культуры в массы при помощи тред-юнионов, т.е. профсоюзов, — идея, соответствовавшая традиционному социализму. Каким-то образом он заполучил это здание, но не отреставрировал его».

Различие между благодетелем левого толка (причем эта левизна была старого образца) типа Уэскера и представителем нового поколения психоделических импрессарио в лице Хоппи

заключается в том, что, прежде чем приступить к реконструкции, Уэскер терпеливо ждал момента, когда нужная сумма в полмиллиона будет собрана с помощью всяческих пожертвований и отчислений, а ребята из «IT» просто попросили ключи, пообещали приглядывать за порядком и приступили к делу. «В те дни происходило много интересного, — говорит Хопкинс, — а все потому, что люди не понимали, что они пытаются осуществить невозможное. И это срабатывало: вот если бы мы сидели и раздумывали, как бы все сделать правильно и рационально, то «IT» никогда бы не увидел свет, а я никогда не открыл бы клуб «UFO». Хорошо, что мы и не подозревали о невозможности воплощения в жизнь наших задумок. Именно поэтому то время было столь восхитительным и волнительным».

Вечером 15 октября 1966 года Хоппи, Майлз и К° не только с успехом провели презентацию «IT» и открыли «Раундхауз» (ставший с тех пор общепризнанным местом проведения музыкальных концертов и театральных постановок), но и катапультировали на рок-орбиту ПИНК ФЛОЙД.

«Это, — говорит Майлз, — был первый большой концерт группы. Мы заплатили им 15 фунтов — гораздо больше, чем получили THE SOFT MACHINE, поскольку у ФЛОЙД было световое шоу, а у «машинистов» — не было».

Событие, объявленное как «Pop Op Costume Masque Rag Ball», привлекло внимание сливок общества — ведущих специалистов в сфере моды, искусства и поп-музыки, — представших пестро одетыми в сверкающие кафтаны, цветастые пижамы и украшенными военными регалиями всех времен и народов. Явились туда и Пол Маккартни с Мэриан Фейтфул (Mariann Faithfull). Он — в белых одеждах араба, она — в виде монахини (с обнаженными отдельными частями тела). Тусовку почтил своим присутствием и Микеланджело Антониони (Michelangelo Antonioni), занятый съемками фильма о свингующем Лондоне «Фотоувеличение» («Blow-Up»), — под руку с почти одетой Моникой Витти (Monica Vitti). «Мы были очень нахальными, — говорит Майлз, — и притворялись, что в упор их не видим». По прибытии каждому обладателю билета в торжественной обстановке вручался кубик сахара, не содержавший, однако, никаких химикатов (в зале подобного богатства было навалом). Тем не менее, большая часть публики предполагала, что эти самые кубики все-таки были пропитаны жидким наркотиком.

«На самом деле это было кошмарным сном, — вспоминает Майлз. — На две тысячи человек было всего два туалета, и они немедленно оказались переполненными. Лестница, которая вела в «Roundhouse» с улицы, была такой узкой, что можно было идти

только вверх или только вниз, на ней не могли разминуться два человека. Не дай Бог, случись какой-нибудь пожар: всех бы прихлопнуло, как в западне!». Итак, зрителей запустили в зал, и они благополучно обнаружили, что в этот промозглый осенний вечер помещение не обогревается (хотя, по словам Хопкинса, «когда там собралось 2000 человек, то в зале значительно потеплело»).

«Мы сами не знали, какого черта мы там делаем, — говорит Майлз. — Мы были просто глупыми детьми. Полиция рыскала поблизости, но и ОНИ не могли подняться по лестнице наверх. В два часа ночи там еще стояла очередь желающих попасть внутрь, которая растянулась на квартал. В конце концов, им удалось высадить заднюю дверь и попасть на представление». Тем временем накренившийся автофургон ФЛОЙД опрокинул шестифутовую емкость с только что приготовленным для хепенинга желе.

Несмотря на все эти мелкие неприятности, «Всенощное Бдение» (Ail-Night Rave) преуспело в объединении под одной крышей разноязычных «племен» зарождавшегося лондонского андеграунда. Как вспоминает будущий писатель-фантаст (а тогда рассыльный в офисе «IT») Крис Раули (Chris Rowley), в «Раундхаузе» «они братались, делились «косяками», трепались вдохновенно о чем угодно… заряжали электрическими разрядами облака, отправляя послания любви и мира… Разве когда-нибудь еще среди людей проявлялся такой небывалый оптимизм, не основанный ни на чем? Такого, наверное, не было с 1914 года, когда наши парни отправлялись умирать в бою».

ПИНК ФЛОЙД показали себя с лучшей стороны — их световое шоу, проецировавшееся из стоявшего за Gilbey's Gin симпатичного старинного вагончика, производило ошеломляющее впечатление в кромешной темноте. Согласно отчету, опубликованному в самом «IT», «ФЛОЙД делали диковинные вещи, наполняя аудиторию скрипящими звуками эффекта фидбэк, поражая танцующими на их фигурах проецируемыми слайдами (капельки краски текли по слайдам, чтобы передать ощущение открытого космоса и доисторических миров), а прожектора мигали в такт барабанам». Во время исполнения «Instellar Overdrive» «вырубился» маломощный генератор, и выступление, проходившее в атмосфере полной непредсказуемости, оборвалось.

О таком событии пресса сообщила даже в самой Калифорнии. Отчет Кеннета Роксрота (Kenneth Roxroth), сварливого гостя Майлза из «The San Francisco Examiner», гласил, что представление мало чем отличалось от уже существующих шоу, а

развлечение как таковое не удалось на все сто процентов из-за хаоса и грязи: «Коллективы не устраивали никакого шоу, там выступал огромный сборный ансамбль на небольшой центральной сцене. Иногда они работали очень ритмично , а иногда — нет…».

«Мне казалось, что я плыву на «Титанике». Я не собираюсь жаловаться, но уже тот факт, что лондонская полиция и пожарные разрешили людям собраться в такой западне, буквально ошеломил меня».

Судя по всему, почтенный американец и представить себе не мог, что SOFT MACHINE и PINK FLOYD могли на самом деле играть какую-нибудь МУЗЫКУ.

«Музыка, — с готовностью признает Майлз, — была чрезвычайно экспериментальной, да никто на другое и не рассчитывал. Микрофоны у THE SOFT MACHINE были установлены на мотоцикле, на котором парень по имени Деннис выделывал всякие штуки. Вообще-то имя этого трюкача на пластинках не указывалось, но в то время он входил в состав группы. Когда начали выступать ФЛОЙД, Деннис взял девчонок, чтобы покатать их по улицам вокруг «Раундхауза»…».

ФЛОЙД удостоились чести быть упомянутыми в «The Sunday Times», авторитетной британской газете. Вот что она писала: «Вчера вечером на презентации нового журнала «IT» поп-группа под названием ПИНК ФЛОЙД исполнила волнующую музыку. Их выступление сопровождалось демонстрацией цветных изображений на большом экране за спиной музыкантов. Кто-то соорудил целую гору желе, которая была съедена в полночь, а кто-то припарковал свой мотоцикл прямо в центре зала. Разумеется, все было весьма психоделично».

Статья заканчивалась словами Роджера Уотерса: «Наша музыка может вызвать у вас звуковые кошмары или швырнуть вас в водоворот экстаза. Скорее — второе. Мы замечаем, как наша публика перестает танцевать . Наша цель — заставить их застыть с открытыми от удивления ртами, полностью погрузившись в музыку».

Глава 4. Да будет больше света!

После презентации «IT» регулярные выступления ПИНК ФЛОЙД в Церкви Всех Святых, которые фирма «Блэкхилл» проводила под лозунгом Тимоти Лири «Включайся, настраивайся, выпадай», настолько вошли в моду, что маленький церковный зал не мог вместить всех желающих. 3 декабря ФЛОЙД дали второй концерт-бенефис в «Раундхаузе», в поддержку мажоритарных выборов в Южной Родезии. Тусовка проходила под девизом: «Психоделия против Яна Смита» (Ян Смит, как известно, был премьер-министром Родезии). На плакате также было указано: «Захватите ваши собственные принадлежности для хепенинга и выхода в астрал. Торможение — по собственному усмотрению»). Девять дней спустя ансамбль выступил в более вместительном (и престижном) Ройял Альберт-холле. Затем плотный график группы заставил их вернуться в «Раундхауз», чтобы как следует подготовиться к встрече нового 1967 года в программе «The Giant Freak-Out Ail-Night Rave», где на одной площадке с ними выступили не только THE MOVE (расколотившие, согласно принятому ритуалу, три телевизора и автомобиль), но и THE WHO (которые, в свою очередь, тоже попытали счастья в тотальном отключении электроэнергии). Одним словом, ФЛОЙД очень быстро набирали темп и вес, а их менеджеры только успевали поворачиваться.

Тем временем «IT» стремительно несся к банкротству. Для привлечения внимания компаний звукозаписи журнал постоянно печатал интервью с популярными исполнителями, в частности с THE BEATLES, которые, в свою очередь, на всю катушку старались использовать возможность распространяться сколько душе угодно о наркотиках, политике и Боге . И произносить слово «fuck» столько раз, сколько им хотелось. Ни фэнзины, ни солидные музыкальные издания таких штучек не позволяли. Майлз особенно подружился с Полом Маккартни, который запросто заглядывал к журналисту Домой, чтобы помочь смакетировать журнал. «Но мы уже не могли существовать за счет только одних объявлений, — говорит Майлз, — Потому что деньги поступали к нам весьма нерегулярно, с большимизадержками. Да и распространителя у нас не было: все продавалось на улицах, а те немногие магазины, которые соглашались нас распространять, получали издание по почте. Наличные исчезали с катастрофической быстротой».

Джон Хопкинс вспоминает, что именно Джо Бойд — «делец еще тот» — вбил себе в голову идею найти не только источник

«постоянного притока наличных» для «IT», но и помочь всем желающим попасть в Церковь Всех Святых. Все, что, по его разумению, нужно было сделать, — так это раздвинуть рамки Мастерских света и звука для охвата большей аудитории, предпочтительно из деловой части города. Таким образом, Хопкинс и Бойд обшаривали Вест-Энд в поисках подходящего места, пока не натолкнулись на заброшенный танцзал Blarney Club в подвале дома номер 31 по Тоттенхэмкорт-роуд. Хозяин-ирландец с радостью согласился сдавать им помещение по пятницам по 15 фунтов стерлингов за вечер.

«Мы решили устроить концерты две пятницы подряд, — говорит Хопкинс, — один перед рождеством, а другой — после. Посчитали: если это сработает — отлично, не сработает — это всего лишь два представления. Мы нашли людей, согласившихся сделать психоделические постеры, выписали ФЛОЙД. На представление пришла куча народу. В следующий раз публики было еще больше».

Джо Бойд, впавший в немилость у начальства на Электра Рекордз, нашел себе новое местечко — он стал музыкальным директором набирающего силу клуба. В тот вечер, когда клуб открылся — 23 декабря 1966 года, — название заведения рекламировалось на постерах Майкла Инглиша (Michael English) как «Night Tripper» («Ночной путешественник»).

Подложкой для написанных тонким шрифтом букв служила фотография Карен, симпатичной невесты Пита Тауншенда. Неделю спустя клуб превратился в UFO («НЛО») (произносится «you — foe»; «ты — враг», «ю-феу»).

«Мы сделали его таким, каким, по нашему мнению, должен был выглядеть психоделический ночной клуб в Сан-Франциско, — говорит Майлз, — хотя никто из нас никогда в таковом не бывал и не имел о нем ни малейшего представления. Мы показывали фильмы с участием Мэрилин Монро (Marilyn Monroe), фильмы Кеннета Энгера (Kenneth Anger) и «Нарезки» («Cut-Ups») Уильяма Берроуза — все, что считалось тогда очень интересным и дико новаторским. В клубе можно было отведать фруктовый сок и сэндвичи, но никаких алкогольных напитков не было, что, с позиций сегодняшнего дня, выглядит весьма и весьма странным. Было там и специальноепомещение, где Кэролайн Кун (Caroline Coon) задушевным разговором пыталась помочь людям, пережившим неприятное «путешествие». Там же размещались отделы небольших магазинчиков, один был от «Granny Takes A Trip», где можно было заказать себе новый психоделический наряд. В клубе имелся киоск с андеграундной прессой, которую раздавали бесплатно. И складывалось впечатление, что ФЛОЙД

играли там целую вечность, а клуб функционировал долгие годы, хотя на самом деле просуществовал он всего ничего». Когда UFO, наконец, закрылся, Майлз опубликовал эпитафию в «IT»: «Это был клуб в полном смысле этого слова: большинство людей были знакомы друг с другом, встречались там, чтобы обсудить свои дела, договориться о встречах, ланчах и обедах на будущей неделе, обсудить содержание следующего выпуска «IT», планы Лаборатории искусств, SOMA (парламентское лобби за легализацию марихуаны) и разные проекты типа, как сделать так, чтобы Темза стала желтой, или — как убрать заборы в Ноттинг-хилл. Деятельность и энергия, излучаемая клубом, были гораздо весомее табачного дыма, стоявшего там столбом».

Более того, подобно Нью-Йорку, «городу, открытому все 24 часа», клуб работал круглые сутки, что для сонной столицы Великобритании было делом неслыханным — здесь даже пассажирский транспорт прекращал работу к полуночи (в предрассветные часы дети-цветы, словно овощи на грядке, украшали своими вконец измотанными телами полированный пол танцзала).

«Клуб был нужным местом, появившимся в нужное время, — говорит Хопкинс. — А поскольку ничего подобного раньше не было, он стал очень популярным», особенно благодаря таким журналистам, как Крис Уэлч (Chris Welch) из «Мелоди Мейкер», которые несли свет истины в народные массы: «Теперь в Лондоне у людей-колокольчиков (Bell People) есть своя собственная штаб-квартира: UFO, что расшифровывается как «Неопознанный летающий объект» (Unidentified Flying Object) или «Подпольный выпендреж» (Underground Freak-Out), это заведение принято считать первым психоделическим клубом. Молодые люди со счастливым выражением лиц, размахивая зажженными ароматическими палочками, танцуют танцы, напоминающие греческие, — поднимая вверх руки и позвякивая колокольчиками, развеваются повязанные шарфы, повсюду мелькают шляпы весьма странных фасонов.

Были там красивые слайды, разбрасывавшие лучи света над веселящейся толпой, в порыве единения стоявшей или сидевшейна корточках. Люди наслаждались световым шоу или слушали группу LOVE, которая звучала не так громко, как это принято на дискотеках. То и дело звучали призывы вести себя мирно, так как в любой момент могла нагрянуть полиция. Два молодых констебля на самом деле зашли в клуб и остались вполне довольны тем, что там царил порядок. Действительно, все было здорово: светошоу были «ураганными», музыка — «диковинной», а в остальном и в общем все было очень

прилично».

«Мы сделали то, что хотели, — говорит Хопкинс. — Мы не проигрывали пластинки очень громко, как это было принято в других клубах. Когда их меняли, были пятиминутные паузы, так что посетители могли поздороваться и поговорить друг с другом — это создавало просто чудесную атмосферу. Все было легко и не в напряг». Атмосфера действительно была столь непринужденной и свободной, что на одном представлении ФЛОЙД, как вспоминает Пит Браун, какой-то приколист «выскочил из своей одежки, пронесся по лестнице и почесал нагишом прямо по улице, в аккурат мимо полицейского участка. Вечер был теплый, и полицейские с удовольствием дышали свежим воздухом, как вдруг какой-то умник пробегает в чем мать родила — для 1966 года это событие было невероятным! Полицейские принялись гоняться за ним по всей улице».

«Клуб был ТАКИМ спокойным местом, — рассказывает Майлз, — что такие знаменитости, как THE BEATLES или THE WHO, или Джими Хендрикс, могли появляться в клубе совершенно запросто, бродить по нему и ходить, и никто не доставал их просьбами дать автограф. Несомненно, на самом деле это был самый хипповый клуб в городе, где звучала самая интересная музыка, а такие группы, как ФЛОЙД, могли исполнять длиннющие, усложненные версии своих песен». Как-то раз Питер Дженнер заметил в толпе Роя Орбисона (Roy Orbison).

Эта «площадка для рискованных игр», как ее называл Пол Маккартни, стала для ФЛОЙД (главной приманки первых четырех вечеров) тем же, чем ливерпульский клуб Cavern был для THE BEATLES. «Именно в UFO, по словам Хопкинса, ФЛОЙД превратились в лучшую группу культуры андеграунда, за ними по пятам шли THE SOFT MACHINE. Они были, словно БИТЛЗ или СТОУНЗ альтернативной музыки».

Позже Джо Бойд отлично использовал в интересах дела таланты группы TOMORROW, (где играл Твинк (Twink) — будущий музыкант группы Барретта и Стив Хауи (Steve Howe) — гитарист YES и THE CRAZY WORLD OF ARTHUR BROWN. Именно в UFO первый раз в день выхода «A Whiter Shade Of Pale» «живьем» выступили PROCOL HARUM, они же играли там неделю спустя, когда песня уже добралась до второго места в хит-парадах. На подмостках UFO крутилась нескончаемая череда поэтов, мимов, жонглеров, равно как концептуальный театр и танцевальные труппы свободной формы типа «Взрывающаяся галактика Дэвида Медалья» (David Medalla's Exploding Galaxy). Но именно ФЛОЙД всегда считались своей, домашней группой.

В плане акустики и света промозглый, сырой воздух, страшно

низкий потолок помещения и узкая площадка клуба оставляли желать лучшего. Следом за показаниями приборов об уровне громкости в 120 децибел на концертах ФЛОЙД в клуб явился сам председатель Королевского института по изучению проблем глухоты, который предупредил, что «если и в дальнейшем уровень громкости не будет снижен, то, несомненно, это может повредить органы слуха». Тем не менее, как говорит Питер Уинн Уилсон, «в UFO каждый разрабатывал свои идеи (ФЛОЙД — музыкальные, я — светотехнические). К творчеству располагала царящая там атмосфера. Мы увешали фонарями все стены. Рассел Пейдж (Russell Page) и я взялись за оформление одной половины помещения, а Марк Бойл (Mark Boyle), обладавший тонким вкусом и артистизмом, занимался другой частью».

Распоряжавшийся светоаппаратурой в UFO Бойл занимался этим ремеслом с 1963 года, когда он принимал участие в постановке авангардного театра Джима Хейнза (Jim Haynes). В отличие от Уинна Уилсона, Бойл строил свою карьеру с дальним прицелом, возведя пиротехнику в ранг искусства на рынке шоу-бизнеса (он не брезговал и такими приемами, как мыльные пузыри, поднимающиеся из-за спин музыкантов). Другая часть клуба освещалась Джеком Брей-слэндом (Jack Braceland), который был известен и тем, что содержал одно из самых известных поселений английских нудистов. Изобретения самого Уинна Уилсона включали «группу лучей света для каждого из четырех музыкантов. Я собрал установку, которая крутилась возле органа Рика, «цепляя» его плечи и голову. Еще несколько конструкций располагались перед ударной установкой и перед Сидом и Роджером. Помимо освещения музыкантов, аппараты отбрасывали тени на экран, висевший сзади. Туда падал свет от одного фонаря, и если в тот момент он совпадал с лучом, упавшим туда раньше, то получалась комбинация цветов. Таким образом, на экране танцевали цветовые пятна, что смотрелось потрясающе, особенно если учесть, что все это постоянно контролировалось и регулировалось в соответствии с музыкой».

«Мы продумывали смешные эффекты для проектора с поляризатором и устройством, отвечающим за разложение лучей света, вставляя туда кусочки латекса или полиэтилен. Особенным способом разрывая полиэтилен, можно было добиться появления замечательных картинок — лучей, красиво разбегающихся в бесконечность во всем многообразии цветового спектра. Я постоянно делал Джун заявки на покупку презервативов, потому что они сделаны из высококачественного латекса». Однажды автофургон ФЛОЙД был остановлен за пустяковое нарушение правил движения. Полиция меньше всего ожидала увидеть внутри

Джона Марша (John Marsh), который, держа обложку от пластинки на коленях, ловко расправлялся ножницами с кучей презервативов. «Это наш роуди, — объяснил Уинн Уилсон. — Сейчас он разрезает презервативы, но он вообще с приветом». Помимо всех чисто эстетических моментов, световое шоу ПИНК ФЛОЙД в значительной мере влияло на отношения, складывающиеся у группы со слушателями. Каждый исполнитель как личность терялся или в буквальном смысле растворялся (или подавлялся) в ходе выступления. На улице флойдовцев очень редко узнавали в лицо. Таким образом коллектив преуспел в достижении подчеркнутой анонимности каждого музыканта по отдельности. Эта анонимность оставалась их отличительным знаком, даже когда ФЛОЙД приобрели мировую известность.

Тем не менее, в этом бешеном водовороте лицо одного человека становилось все более узнаваемым — так по улыбке, проскальзывающей из-под вуали, узнают и дарящего эту улыбку… «СИДА узнавали, — говорит Дженнер, — его почти сразу выделили как звезду. Все буквально влюбились в него».

Именно в UFO Пит Браун «первый раз увидел Барретта, устраивающего свое шоу. Когда я наблюдал за его прыжками по сцене, его безумием и стремлением к импровизации, у меня сложилось впечатление, что вдохновение сходило на Сида свыше. Он постоянно мог превосходить сделанное им же ранее и проникать во все более интересные и новые сферы. Остальные не были способны на это. Если честно, они были обычными посредственностями. Песни Сида были такими волшебными и потрясающими. Все представление оживало благодаря этим песням и его личности».

«На сцене Сид вкалывал изо всех сил. Может быть, это прозвучит чересчур поэтично, но казалось, что он существует и живет в этих световых шоу, что он сам — плод фантазии. Его движения совпадали с переходами света, и он казался как бы его естественным продолжением, единственным человеческим компонентом в этих рассыпающихся образах».

«Именно в UFO все начало выкристаллизовываться, — говорит Уинн Уилсон. — Нет никаких сомнений в том, что музыка, которую они исполняли в UFO, была самой лучшей из всего сделанного ими. Жаль, что никто тогда не писал их концертов. Импровизации Сида могли продолжаться невообразимо долго, но они были абсолютно безукоризненными. Музыка была чудесной, а прием аудитории — восторженным. UFO — был исключительным по своему характеру экспериментом, когда всеми руководила одна и та же идея и все двигались в одном направлении».

Однако воспоминания Ника Мейсона об UFO вызывают у него противоречивые чувства. «В этом было что-то от панка, может быть, ощущение свободы. Смешно, когда пытаешься импровизировать, не будучи к этому достаточно подготовленным в техническом смысле. Одно дело, если ты — Чарли Паркер, и другое — мы. Соотношение хорошего и плохого — довольно спорное».

«На первом этапе истории PINK FLOYD в клубах, подобных UFO, многие искренне считали (скорее всего, из-за того состояния, в котором они находились), что мы восемьдесят процентов нашего концертного времени тратили на исполнение великих вещей. Но на самом деле приходилось играть кучу всякой ерунды, чтобы вытащить . из этого хлама парочку приличных идей».

Расхождения в воспоминаниях о том периоде («Восемьдесят процентов выступлений действительно БЫЛИ великими», — настаивает Питер Дженнер) можно объяснить разным подходом и различиями в жизненных установках в лагере ФЛОЙД в те дни. Сид Барретт и Питер Уинн Уилсон до глубины души верили в чудотворную новую эпоху, зарождающуюся у них на глазах. Роджера Уотерса и Ника Мейсона больше всего занимало создание музыкальной основы группы. При этом нужно учитывать их стремление добиться Для ФЛОЙД популярности в поп-музыке (хотя нельзя сказать, что первоначально Барретт возражал против блеска славы).

В январе 1967 года Мейсон заметил, что психоделическое Движение «происходит вокруг нас, а не внутри нас». Эти же слова можно отнести и к Уотерсу, но ни в коей мере — к Барретту, которого Дженнер назвал «настоящим представителем власти цветов» и которого манили к себе как необъятные горизонты идеалов андеграунда, так и его излишества. Один человек, близко общавшийся в ними в те дни, утверждает даже, что Уотерс и Мейсон «представляли собой именно то, что Сид отвергал. Несмотря на то, что теперь они игралив рок-группе, они были довольны собой, так как стали студентами-архитекторами, и следовали всем замечательным заповедям представителей высшего и среднего класса».

К началу 1967 года в ассортименте наркотиков, употреблявшихся Барреттом на Ирлхэм Стрит, конопля уступила место ЛСД. «Сид был единственным в группе, кто — сейчас это звучит абсурдно и претенциозно — участвовал в экспериментальном движении по расширению сознания. Это не значит, что мы не принимали «кислоту» ради «прикола», но мы

никогда не стремились к ПРОГРЕССУ в этом занятии».

Поначалу казалось, что «кислота» поднимает Барретта на недостижимые ранее высоты вдохновения и творческой активности. Было несколько неприятных моментов, когда Линдси становилась невидимой, а Сид «парил» вниз по лестнице, падая на руки Сюзи в коридоре за ванной комнатой. Или когда полиция в поисках жильца-героинщика с криминальным прошлым появилась перед раскрашенной в фиолетовый цвет дверью в доме номер 2 по Ирлхэм-стрит, и Барретт (в эпоху, когда слово «фараон» служило сигналом к началу приступа паранойи, даже если браток в тот момент и не находился под кайфом) лишился дара речи. Он, уставившись на представителей закона в голубой форме, неподвижно застыл «с расширенными от ужаса глазами», по словам Сюзи (к счастью, другая очаровательная подружка Сида по имени Кэрри-Энн отвлекла внимание полицейских разговором и предложила им чашку чая).

В изданных за свой счет мемуарах «Rehearsal For The Year 2000: The Rebirth Of Albion Free State» («Репетиция 2000-го года: Возрождение Свободного Государства Альбиона») Элан Бим (Alan Beam), друг Сюзи, живо описывает пару «хороших «путешествий» в доме №2 по Ирлхэм Стрит. Пока Сид с запредельной громкостью играет на слайд-гитаре, Питер нараспев торжественно читает «Психоделические молитвы» («Psychodelic Prayers») Тимоти Лири, а Сюзи (которая недавно выставила на всеобщее обозрение свое разрисованное обнаженное тело на обложке «IT») раздает репродукции рисунков Уильяма Блейка размером с почтовую открытку. Все заканчивается ползанием вверх-вниз по лестнице и расписыванием стены узорами, отражавшими дневное свечение атмосферы.

Хотя Сюзи считает подобное описание несколько преувеличенным и романтизированным, Бим по-прежнему вспоминает дом №2 как «мой храм, мою Мекку. Мне было 18, когда я очутился в Оксфорде, и я был довольно консервативен. Питер и Сюзи «готовили» меня к приему ЛСД при помощи большущих самокруток изтабака пополам с гашишем. Однажды Сид капнул две капли «кислоты» мне на язык, и мы все вместе отправились в Ройял Альберт-холл послушать «Мессию» Г. Ф. Генделя. После такого вещи уже никогда не будут казаться такими, как прежде».

«Во время исполнения «Мессии» мы были в полной отключке, — подтверждает Уинн Уилсон. — Я не имею права говорить о чужом ментальном опыте, но «Мессия» под влиянием «кислоты» оказалась самой невероятной вещью, которая мне когда-либо приходилось переживать».

В январе 1967 года лондонский андеграунд лицом к лицу встретился с послом из Хейт-Эшбери, братской страны чудес. Чет Хелмз (Chet Helms), родившийся в Техасе импрессарио зала «Avalon Ballroom» и поклонник «кислоты», пересек Атлантику, лелея надежды на открытие английского «Авалона», чтобы добиться ничьей в состязании с промоутером Биллом Грэмом (Bill Graham), собиравшимся «учредить» зал «Fillmore West» в Нью-Йорке. «У меня были волосы до плеч и борода до пупа, — вспоминает Хелмз. — Меня ждал роскошный прием, так как я был первым человеком, за все это время явившимся непосредственно из Хейт-Эшбери».

После нескольких дней лазанья в поисках помещения для клуба по каким-то катакомбам — типа убежищ времен Второй мировой войны — Хелмз неожиданно «пришел к выводу, что это — идиотизм, так как я не мог заниматься делами клуба, находящегося за восемь тысяч миль от моего дома. Поэтому я смог расслабиться и наслаждаться отпуском». Легендарный житель Сан-Франциско, достаточно поездив по городу в сопровождении Майлза и Хопкинса, мог с полным основанием провести сравнение альтернативного Лондона с, так сказать, «официальным стандартом». «В Хейт-Эшбери тех дней мы действительно были людьми улицы, и у нас существовало что-то вроде собственной иерархии, — говорит Хелмз. — В Англии на меня произвел весьма сильное впечатление книжный магазин «Индика», организованный в высшей степени профессионально и образцово-показательно, но при этом являвшийся центром всего лондонского андеграунда».

«UFO был довольно похож на Хейт-Эшбери, в том смысле, что традиционным рок-н-роллом заправляли криминальные элементы, а молодые политики-бунтари, вроде Хопкинса и меня, создавали свои собственные альтернативные площадки. ПИНК ФЛОЙД были здесь, скорее, домашней группой, такой же , какой для меня были BIG BROTHER AND THE HOLDING COMPANY. Помню, у меняложилось такое впечатление, что наша музыка была более «музыкальной», наверное, потому, что корнями она уходила в американский ритм-н-блюз. Они (англичане) находились больше под впечатлением от авангардных классических композиторов — таких, как Штокгаузен. Мое мнение о ФЛОЙД таково: они звучали атонально и немелодично. По большей части — это было «стеной звука» и основанной на эффекте «фидбэк» космической музыкой. Уникальным было то, что они постоянно работали со световым шоу и в то время являлись единственной группой в Англии, у которой свет

представлял собой неотъемлемую часть концертного действа».

«К 67-му году концепция и техника световых шоу в Сан-Франциско вполне оформились. В Англии они были сырыми и не доведенными до ума, хотя в UFO было представлено самое лучшее из того, что имелось в стране. Свет был неподвижным, фиксированным (у нас применялось плавающее проецирование) и зависел больше от традиционной постановочной части — визуальной стороны выступления, цветных пучков света, фильтров на фонарях подсветки и всяких подобных вещей».

«Я смог отметить одну-единственную яркую личность в группе. Этой личностью был Сид Барретт, хотя я никогда не был так близок к нему, как, скажем, Майлз или Хопкинс. Он выглядел очень ярким, целеустремленным парнем с талантом импровизатора, делавшим то же, что и я».

«По крайней мере, для меня как для человека со стороны UFO, PINK FLOYD и журнал «IT» мало чем отличались между собой — их окружали одни и те же люди, вместе «зависавшие» и вместе курившие «травку».

Журналистка Энн Шарпли (Ann Sharpley), которая казалась «очень понимающей и сочувствующей — для человека, которому за тридцать», загорелась желанием написать большую обзорную статью о лондонском андеграунде, увиденном глазами заезжего американского хиппи, и вцепилась в Хелмза. «Я ничего не утаил от нее, а поскольку люди знали, кто я такой, они хотели мне показать все. Перед нами открывались любые двери».

Вместе они побывали на благотворительном концерте, организованном «IT» в «Раундхаузе», под названием «Uncommon Market» («Необщий рынок»), на котором зрителям досталась гигантская 56-галлонная емкость с желе. Желе было благополучно опрокинуто на всех присутствующих, «принимающих участие в свободной раздаче Jell-O». Дебош посетили «совершенно отключившиеся от реальности благодаря кислоте Джон Леннон и Пол Маккартни».

Хелмз вспоминает, что статья Шарпли «появилась прямо перед моим отлетом под кричащим, крупнонабранным заголовком «Психоделический уик-энд, потраченный впустую». Она уместила события трех недель в один уик-энд, что было абсолютной неправдой, и в своей статье буквально распотрошила и уничтожила всех, кроме меня. Она была чрезвычайно добра ко мне, но в конце привела якобы мое высказывание: «Если вы считаете диким ЭТО, то вы просто должны взглянуть на то, что происходит дома у нас!». Я попытался доказать ей, что у нас дома концерты и хепенинги не столь мудреные и проходят в более естественной обстановке».

«Как бы там ни было, я чувствовал, что меня предали. Мне было ужасно неловко перед всеми людьми, на встречи с которыми я брал Энн Шарпли. Потом тему подхватило агентство ЮПИ и полностью извратило смысл статьи, высказав предположение, что это я поощрял проведение всех этих мероприятий в Англии. К тому моменту, когда эта история перекочевала в американские газеты, она звучала примерно так: «Молодой длинноволосый американский промоутер отправляется в Англию, показывает англичанам, где раки зимуют, и с триумфом возвращается домой!».

Глава 5. Угощайтесь сигареткой!

1 февраля 1967 года ПИНК ФЛОЙД, стали, наконец (и официально были признаны), «профессионалами», — отказавшись от идеи сделать академические карьеры и полностью сосредоточившись на делах творческих. «Запомните, — добродушно подшучивал Ник Мейсон, полагая что еще вернется в колледж в следующем году, — лучший способ для архитектора заполучить клиентов — это поучаствовать в шоу-бизнесе. Я все время жду, что вот-вот появится некто, готовый потратить полмиллиона фунтов стерлингов, и даст мне заказ спроектировать ему дом».

Первоочередной задачей для ФЛОЙД стал выпуск пластинки. Существовала договоренность о том, что Джо Бойд обеспечит заключение контракта с Elektra Records, чье давнее увлечение фолком и блюзом в Америке вылилось в подписание договоров с группами THE LOVE и THE DOORS. Бойд надеялся, что он может «появиться с чем-то подобным в Англии».

Он уже привел на фирму INCREDIBLE STRING BAND, начинавшую как очень традиционные исполнители музыки фолк. Последовавшая порция подхлестнутой «кислотой» фантазии и мистицизма попала на благодатную шотландскую почву и превратила дуэт в лидеров андеграунда с альбомом «The 5000 Spirits Or The Layers Of The Onion». Но надежды ставшего их менеджером и продюсером Бойда на то, что его американский босс Джек Хольцман (Jack Holzman) примет таких же прогрессивных британцев в лице ПИНК ФЛОЙД с распростертыми объятиями, были обмануты. «Его беспокойство росло, — вспоминает Бойд, — в связи с тем, что я тратил время на промоушн английских групп, вместо того чтобы заниматься Томом Пакстоном (Tom Paxton). Они ему были не нужны. Примерно через год после того, как я стал заниматься делами Elektra Records в Лондоне, между мной и Хольцманом произошел разговор на тему: «Уволить вы меня не можете — я ухожу сам».

Тем временем занимавший ответственный пост седовласый джентльмен с EMI Бичер Стивене (Beecher Stevens), прослышав «о шумихе вокруг их музыки, светового шоу и т.д.», стал крутиться возле Церкви Всех Святых в компании сотрудника отдела A&R (Исполнители и Репертуар) Нормана Смита (Norman Smith). Многообещающий продюсер, Смит был известен благодаря своей многолетней работе в качестве звукоинженера THE BEATLES. Именно с БИТЛЗ у Стивенса вышла довольно нескладная история: к своему вящему разочарованию и смущению, он в эпоху работы

на фирме Decca недооценил «битлов» и контракта с ними не заключил.

Теперь Стивене рассматривал ФЛОЙД как «странноватых, но подходящих». Однако он решил выдержать паузу, когда «один из парней из флойдовского окружения, показался ему слегка чудаковатым». В это же время Джо Бойд, действуя как независимый агент, предложил Polydor Records взять FLOYD под аванс в 1500 фунтов стерлингов и основал свою компанию Witchseason Productions в предвкушении стремительной и успешной карьеры группы в сфере звукозаписи.

Однако в процесс вмешалась Судьба в лице голодного агента по имени Брайан Моррисон (Bryan Morrison) и его партнера Тони Ховарда (Tony Howard), стремившихся заполучить свеженький жирный кусок для реанимации своего разваливающегося агентства. Удовлетворяя свои личные амбиции организацией рождественских танцулек для Ассоциации архитекторов, Моррисон и Ховард навострили уши, когда услышали, как студенты на все лады расхваливали достоинства ПИНК ФЛОЙД (о которых они ни сном, ни духом) и возражали против выступления на вечеринках каких-нибудь других групп. Ховард потратил минимум сил и времени на обработку «мистического ансамбля», и музыканты подписали соглашение с «Bryan Morrison Agency» с условием отчисления обычных 10 процентов от доходов с концертов. Поскольку метеороподобный и сверхболтливый Моррисон был первым из дельцов от шоу-бизнеса (помимо прочего, он являлся менеджером увядающих THE PRETTY THINGS), с которыми они столкнулись в своем зачарованном кружке, Питер Дженнер и Эндрю Кинг с готовностью следовали всем его советам. Он уверил музыкантов, что машина закрутится быстрей, если группа попадет в руки крупной фирмы — такой, например, как EMI, а не Polydor, и что именно EMI обеспечит им выплату более приличного аванса, нежели ее хилый конкурент. При условии, разумеется, что ФЛОЙД оправдают возложенные на них надежды, самостоятельно записав мастер-тейп. Потом эту запись можно было бы выпустить в качестве их дебютного сингла.

Таким образом, Джо Бонд отправил ФЛОЙД в студию Sound Techniques в Челси для записи «Arnold Layne» — запоминающейся песни Барретта о страдающем клептоманией трансвестите, превратившейся в руках Бойда в подлинный шедевр и при этом не потерявшей коммерческой ценности. В результате январских смен на студии появилась также ранняя версия «Interstellar Overdrive» и предполагавшаяся для размещения на второй стороне «Let's Roll Another One». После того как кое-кто на Би-Би-Си увидел в названии некую двусмысленность, ее спешно переименовали в

«Candy And A Current Bun».

Песня произвела благоприятное впечатление на руководство EMI, предложившее в качестве аванса значительную по тем временам сумму в 5000 фунтов стерлингов. Как ФЛОЙД, так и их менеджеры были особенно довольны тем, что в соглашении делался особый акцент на работе над альбомами, а не над синглами, как было принято раньше. Но на этом щедрость EMI и закончилась. Стороны пришли к компромиссному соглашению: ансамбль будет работать исключительно со штатным продюсером фирмы в принадлежавшей компании Abbey Road Studios. Такой была в те дни оборотная сторона медали заключения контракта с крупной фирмой. Более того, учитывая вероятность контактов ансамбля с «нежелательными элементами», Стивене выразил уверенность, что Норман Смит «будет контролировать смены твердой рукой». Таким образом, не успев насладиться плодами своей работы, Джо Бойд оказался не у дел.

С момента выпуска сингла 11 марта на принадлежавшем EMI лейбле Columbia подозрительная, но, вместе с тем, и соблазнительная песня «Arnold Layne» вызвала бурю восторгов и споров. «Melody Maker» превозносила ее: «Красочная и забавная песня о парне, который обнаружил, что вошел в курс дела, слушая лекции о пестиках и тычинках… Несомненно, это очень хороший диск. ПИНК ФЛОЙД предлагают английской поп-сцене новый вид музыки; так давайте же надеяться, что англичане достаточно либеральны, чтобы встретить их с распростертыми объятиями».

Как ни странно, среди «узколобых» оказалась самая вроде бы «прохипповская» пиратская радиостанция «Радио Лондон», запретившая выпускать в эфир эту «непристойную» песню. «Если мы не можем писать о человеческих недостатках песни и исполнять их, — прокомментировал это решение Роджер Уотерс, — то нам, вообще, нечего делать в этом бизнесе». Рик Райт придерживался мнения, что «пластинка была запрещена не из-за текста, а потому, что онинастроены против нас как группы в целом и против наших убеждений». В свою очередь, 21-летний автор песни заявил: «Ну, так уж получилось, что Арнольд Лейн с удовольствием примеряет женскую одежду; многие так поступают, давайте посмотрим правде в глаза!».

Для Барретта (и это могут подтвердить многие его земляки) образ Арнольда не был каким-либо преувеличением. Такая типично английская страсть к переодеванию в одежду противоположного пола была вызвана, с одной стороны, подавлением сексуальности в искусстве, а с другой — любовью к эксцентричным поступкам и была заявлена в творчестве, по

меньшей мере, двух ведущих британских групп. THE ROLLING STONES без обиняков пустились во все тяжкие на обложке диска «Have You Seen Your Mother, Baby, Standing In The Shadow?», а три года спустя после появления барреттовской композиции THE KINKS обратились к сходной тематике в одной из своих самых хитовых песен — «Lola».

По словам Уотерса, образ героя песни и его «странное увлечение» были навеяны воспоминаниями о реально имевшем место случае кембриджского периода жизни Роджера и Сида: их овдовевшие матери стали сдавать комнаты девушкам из расположенного поблизости женского колледжа, и в доме стали то и дело вспыхивать скандалы из-за пропаж сушившегося на веревках женского нижнего белья. В эпизоде, получившем тщательную драматическую реконструкцию в песне, была и небольшая доля вымысла, которую могло бы одобрить даже «Общество по пресечению порока» («Society For The Suppression Of Vice»): «Нарушитель спокойствия («отвратительный человек») оказался за решеткой, а песня заканчивается спетыми хором словами: «Арнольд Лейн, не поступай больше так!».

В меру яростные споры вокруг песни, конечно же, не могли отрицательно сказаться на количестве проданных экземпляров, но (что более важно) в этой композиции удалось избежать старых добрых музыкальных штампов, так называемых «старомодных поп-хуков», или «поп-крючков». Десятилетие спустя Ник Мейсон высказал свое мнение о том, что «Арнольд Лейн» был явно предназначен для того, чтобы утвердить ФЛОЙД в статусе группы, ориентированной на хит-парады… Нам было интересно попробовать себя в рок-н-ролльном бизнесе, почувствовать себя поп-группой — успех, Деньги, машины и все такое. Хорошее житье-бытье. Я хочу сказать, большинство людей именно потому начинает заниматься рок-музыкой, что они хотят добиться подобного успеха. А те, кто этого не хочет, занимаются чем-то другим».

Выполняя свое обещание обеспечить ПИНК ФЛОЙД «100-процентный промоушн», Бичер Стивене и его помощники Рон Уайт (Ron White) и Рой Фезерстоун (Roy Featherstone) на приеме в честь Дня Дураков 1 апреля в особняке EMI на Манчестер-сквер представили группу журналистам. В пресс-релизе компания называла ансамбль «музыкальными глашатаями нового экспериментального движения, охватывающего все виды искусств», и внесла некоторую ясность в концепцию, обезопасив себя от возможных обвинений: ПИНК ФЛОЙД не знают, что понимается под термином «психоделический поп», и не пытаются создать для публики «эффекты, сходные с галлюцинациями» (на

что Джон Хопкинс заметил в «IT»: «По правде говоря, лично я предпочитаю, чтобы галлюцинации у меня вызывались именно ФЛОЙД»).

«Арнольд Лейн» сокрушил британский Top 20 — такое «попадание» стало лучшим достижением за всю карьеру, не считая двух других синглов. Но в сердцах и умах представителей лондонского андеграунда эта песня получила более высокую оценку, т.к. благодаря постоянному исполнению и бесконечному проигрыванию в эфире она стала настоящим гимном клубов, таких, как UFO.

«Арнольд Лейн» был, наверное, «самым первым хитом, когда-либо созданным в поп-музыке, — заявляет Пит Браун, — в котором на хорошем английском языке говорилось о навязчивых идеях, царящих в британской культуре, и тех фетишах, которым поклоняются англичане. Ничего подобного раньше никогда не случалось, все подражали американцам. До этого я с головой ушел в блюз. Тогда я как раз начал писать для CREAM — неплохое было для меня время. Без Сида никогда бы не было «White Room»…». .

Так уж случилось, что на ФЛОЙД произвели сильное впечатление коллеги Пита Брауна — Эрик Клэптон, Джек Брюс и Джин-джер Бейкер. «Совершенно точно, — говорит Ник Мейсон, — CREAM были той группой, которая заставила меня действительно подумать: «Вот то, что я хочу». Идея заключалась в том, чтобы создать группу, основой которой являлась бы музыка, причем музыка мощная. В данном случае создание группы не объяснялось соображениями вроде: «они выглядят симпатично», или — «у них отличные пиджаки а-ля БИТЛЗ». Хотя даже THE STONES были по-своему эффектны и обаятельны, CREAM являли собой совершенно новый подход к решению вопроса «что делать?». Это для меня и послужило поворотным пунктом».

Роджер Уотерс также назвал CREAM (равно как и THE WHO, BUFFALO SPRINGFIELD, THE BAND и, конечно, THE ROLLING STONES) в числе пяти групп, в которых он мечталпоиграть, если бы он не входил в состав ФЛОЙД, «потому что они стали для меня подлинным откровением, этаким «подключением», когда я увидел их глазами ребенка: занавес раздвинулся, там были горы маршалловского аппарата, меня пронизало всеохватывающее, громкое, мощное чувство блюза».

Теперь ПИНК ФЛОЙД твердо стали на ноги: они не только выпустили пластинку, но их музыка зазвучала и в кино. В шикарный документальный фильм Питера Уайтхеда (Peter Whitehead) «Сегодня вечером давайте все займемся в Лондоне любовью» («Tonight Let's All Make Love In London») вошли

сокращенные версии «Interstellar Overdrive»: одна из них была в кадре исполнена ФЛОЙД, на фоне другой — Аллен Гинзберг читает свою поэму, название которой режиссер и позаимствовал для своего фильма.

После того как примерно в течение года гостиная Питера Дженнера служила складом для инструментов и оборудования группы, на аванс, выданный EMI, «Блэкхилл» сняла офис, находившийся в магазине прямо под квартирой Эндрю Кинга на Александер Стрит. К тому времени Питер окончательно решил подать заявление об уходе из Лондонской школы экономики, где его потакание радикально настроенным студентам не находило понимания у его старших коллег.

По мнению близких в то время к ФЛОЙД людей, если бы не титанические усилия и непоколебимая преданность делу со стороны Дженнера и Кинга, «пинкам» никогда не удалось бы сделать то, что они сделали. Но Роджер Уотерс не скрывал своего неудовольствия этой парой, особенно более нервным и впечатлительным Кингом. Весной в Копенгагене, во время первого европейского турне ФЛОЙД, эта неприязнь еще больше усилилась. Произошла стычка, когда Эндрю, шаря по карманам в поисках ключей, исхитрился вывалить их содержимое в водосток, а Роджер, взъевшись, бросил Кингу: «Мы не можем себе позволить иметь менеджера, который выбрасывает наши деньги на ветер, не правда ли?».

Благодаря успеху «Арнольда Лейна», «Blackhill» и ФЛОЙД смогли обзавестись своим первым «роллс-ройсом». Неважно, что лимузин приобрели подержанным, да и «ройсом» он был только наполовину. Это был, как говорит Джун Болан, «конгломерат — наполовину «роллс-ройс», наполовину «бентли». Все равно невозможно было понять, где и что к чему присоединялось, но для того времени машина была очень красивой и невероятно огромной».

Из-за необходимых закупок музыкального и светового оборудования от пятитысячного аванса в скором времени остались лишьприятные воспоминания. Но и в таком случае неисправимый оптимист Питер Дженнер, утвердивший девизом своей компании «Прямым ходом на небеса в 1967!», был уверен, что не за горами — кучи золота.

Первый диск ПИНК ФЛОЙД появился в тот момент, когда альтернативный Лондон переживал пик подъема. Повсюду царило чувство общности и ожидания. Расширяющаяся британская музыкальная сцена прочувствовала весь жар первых альбомов CREAM и THE JIMI HENDRIX EXPERIENCE, а БИТЛЗ только-только

приручили психоделическую волну, выпустив удивительный сингл с двумя песнями — «Penny Lane»/«Strawberry Fields Forever». Эти песни стали своеобразным краеугольным камнем в мостовой, ведущей к альбому «Сержант Пеппер». При этом молодежная субкультура (несмотря на «Tonight Let's All Make Love In London») еще не стала насквозь коммерциализованной, а власть предержащие только-только начали перекрывать кислород.

«То был очень короткий и прекрасный миг, перенасыщенный событиями, — делится своими воспоминаниями художник и танцовщик Дэвид Медалья. — Лондон был в полном смысле слова космополитическим городом. Рабочий класс, средний класс, аристократы съезжались сюда со всей Англии, чтобы встретиться с разными людьми. Куда" угодно можно было проскользнуть «зайцем», везде было полно еды, проезд на автобусе стоил недорого. Если нужны были деньги, человек открывал палатку на Портобелло-роуд. Выжить тогда было гораздо легче, чем теперь. Сегодня все расписано, все более организованно. И кроме того тогда витало непреходящее чувство эйфории».

«Сексуальный эксперимент был очень интересным. Большинство людей вышло из среды, буквально пропитанной запретами. Геи, наконец, обнаружили, что они — геи или бисексуалы. К тому времени антибиотики и контрацептивы прочно вошли в повседневную жизнь, и мысль о том, что для занятий сексом обязательно надо вступать в брак, устарела».

«Существовала группа богатых людей, таких, как Тара Браун (Tara Brown) и Роберт Фрейзер (Robert Fraser), которые были готовы тратить свои деньги на различные виды искусства. Они не только устраивали прекрасные вечеринки, но и всячески поддерживали мысль о существовании всеобщей свободы. Лично я думаю, что это было иллюзией: на самом деле действительно свободны были лишь те немногие, кто хотел быть свободным».

«В книжных магазинах, вроде «Индика Букшоп», устраивались поэтические чтения, там можно было встретить таких авторов, как, например, Аллен Гинзберг. Произошло полное открытие Востока; верующие, распевающие «Хари Кришна», тогда еще не воспринимались как шуты — это случилось позже».

«У нас вошло в привычку объединяться, чтобы забурлить какое-нибудь новенькое дело, вроде «Лондонского кинокооператива» («The London Film Co-Op»), так как ни у кого не было денег для приобретения монтажного стола. Теперь молодые режиссеры могут монтировать у себя дома, необходимость кооперироваться у них отпала. Молодые музыканты ставят дома 16-дорожечные магнитофоны, драм-машины и все прочее. Им не нужно где-то давать концерты, они сами могут тиражировать свои

пластинки. То же самое происходит с художниками, дизайнерами и писателями. С одной стороны, это — раскрепощение, с другой — отчуждение. Вместе с тем полностью исчез момент общения, отпала необходимость в обратной связи».

«Кроме того, тогда молодое поколение не было избаловано технологией, техническими новинками. Это можно проследить на примере ПИНК ФЛОЙД и их музыки: они экспериментировали с новыми видами звука, с видео. Существовала твердая уверенность в том, что эти вещи помогут высвободить человеческое сознание».

«В целом, достигнутое нами в 60-е было более позитивным, чем, скажем, то, чего мы достигли в 70-е, которые были криком боли… А такое всегда более СЕРЬЕЗНО. Но вечности мучений лично я предпочитаю исступленный оргазм».

Глава 6. Игры в честь мая

Следующим легендарным выступлением ПИНК ФЛОЙД стало их появление 29 апреля в «14-Hour Technicolor Dream» в Alexandra Palace, которое в очередной раз привлекло внимание общества к жизни альтернативного Лондона. Идея величайшего представления в этом викторианском выставочном зале на вершине Максвелл-хилл принадлежит Майлзу, Джиму Хэйнзу и Джону Хопкинсу (по слонам Майлза, именно Хопкинс обеспечил проведение этого мероприятия на 90%). Официальной целью на этот раз был сбор средств для журнала «IT», отчаянно нуждавшегося после рейда полиции, проведенного в лучших традициях вояк из банановых республик. 9 марта многоцветные подписные листы журнала, нераспроданные экземпляры, непогашенные чеки и личные записные книжки сотрудников редакции (не говоря уже о содержимом пепельниц) были конфискованы. Все это добро было возвращено безо всяких объяснений и извинений лишь три месяца спустя, когда власти не смогли найти каких-либо юридических зацепок для возбуждения дела.

Тем временем сотрудники демонстративно организовали Technicolor Dream и продолжили выпуск журнала. В первый после этих событий номер «IT» вошла статья редактора журнала Тома Макгрэта (Tom McGrath) с декларацией принципов андеграунда, заканчивающаяся словами: «Новое движение медленно, бесшабашно строит альтернативное общество. Оно — международно, межнационально, не имеет деления по половому признаку и не признает никакого • принуждения. Данное общество манипулирует другими понятиями времени и пространства. Мир будущего может обходиться без часов». ПИНК ФЛОЙД, имевшим в своем распоряжении выпущенный сингл, была предоставлена особая честь закрывать концерт, в котором принял участие 41 исполнитель. Джон Леннон и Пол Маккартни, чьи композиции гуляли по вершинам чартов, покрыли часть первоначальных расходов. «Они как бы возвратили то, что когда-то взяли, — говорит Хопкинс. — Не в том смысле, что они взяли у нас что-то, но помогали чем могли». Майкл Макиннерни (Michael Mclnnerney) разработал дизайн примечательных постеров, а Майкл Икс со своей темнокожей «командой» обеспечивал безопасность мероприятия. За время, оставшееся до начала выступления, Майлз записал: « В небо над Лондоном выстрелили из ракетниц — так андеграунд давал знать о начале этого особого действа… Пришли 10000 человек — армия, разодетая в душистые

старые кружева и бархат, с бусами и колокольчиками, все — под кайфом».

«Этот вечер действительно был чудным, — говорит Дэвид Медалья, чья «Взрывающаяся галактика» открывала концерт. — Началось где-то около двух часов, потому что мы собрались в «Alexandra Palace» — сотни людей. Не знаю, откуда они все взялись. Такой дружный сбор наглядно продемонстрировал то, что андеграунд был настоящим подпольем: мы ни о чем широко не объявляли».

«Когда я прибыл туда, Майк Макиннерни сказал: «Надо составить хоть какую-нибудь программу: тут Би-Би-Си, они собираются снимать все действо и кучу безответственных хиппи, принимающих наркотики и занимающихся свободной любовью». Были кое-какие трения, мне пришлось надеть нижнее белье, так как они сказали: «Тебя не будут снимать, если ты полностью разденешься». В то время я классно выглядел, и мне нравилось танцевать обнаженным, демонстрируя свое разрисованное тело, ну и все такое».

«Йоко Оно собиралась повторить номер, который придумала для симпозиума «Разрушение в искусстве», где она раздавала публике ножницы, и они отрезали от ее кимоно кусочек за кусочком. Я сказал мужу Йоко, Тони Коксу (Топу Cox): «Думаю, здесь неподходящее место для подобных вещей — перед 10000 вопящих людей… Вдруг кому-нибудь придет в голову мысль просто прирезать Йоко?». Она буквально зашлась в приступе паранойи, но дело закончилось тем, что Йоко выступила с более подходящим номером». Протискиваясь через толпу в овечьей поддевке, сквозь свои старомодные очки и собственный лизергиновый туман, Джон Леннон (которому только еще предстояло сменить Тони Кокса на посту объекта симпатий и пристрастий Йоко) разглядывал происходящее. Функционировали палатки, торговавшие благовониями и хипповскими фенечками, и эскимосское иглу из стекловолокна, где в соответствии с изречением Донована из песни «Mellow Yellow» («Electric banana's gonna be a sudden craze») бесплатно раздавались «косяки», свернутые из банановой кожуры. А в самом центре огромной ярмарки под крышей веселящиеся дети-цветы могли продемонстрировать свою потерянную, было, непосредственность, скатываясь вниз с детской горки.

Музыка доносилась синхронно с двух площадок, расположенных в противоположных концах выделенной территории, в то время как с высоченных световых вышек на задрапированные простынями стены проецировали фильмы. Неважно, что ветер раскачивал импровизированные экраны и

трудно было уследить за ходом действия в фильмах; неважно было и то, что у электрогенераторов не хватало мощности, по сравнению с привычным для «парящих» под воздействием «кислоты» рокеров. Мало кому из выступающих команд, не считая выходящих за общепринятые рамки Медалью, Йоко Оно и Рона Джизина (для которого сотрудничество с ФЛОЙД еще было впереди), когда-либо удавалось выступать на такой площадке. Тем не менее, ощущение от всего происходящего было фантастическим. Однако восторгались не все. Дэвид Дженкинс (David Jenkins) (в настоящее время — редактор «Tattler») назвал мероприятие «вызывающим зевоту эксцентричным событием», отметив при этом, что «весь ужас понимания скукоты происходящего обрушился на присутствующих примерно в полночь, когда стало ясно, что лондонский транспорт уже не работает, и Дженкинсу вместе с приятелями-скептиками придется торчать в этой ловушке The Technicolor Dream до утра».

Дэвид Медалья, напротив, утверждает: «Я отнюдь не страдаю приступом ностальгии, когда говорю, что это событие было мгновением ощущения всеобщей свободы». И, несмотря на провал затеи со сбором денег для «IT» (благодаря запросам некоторых групп, парочки промоутеров и беспечному отношению к деньгам самого Хоппи), Джон Хопкинс по-прежнему уверен, что «Technicolor Dream оказалось мероприятием, поразительным с любой точки зрения. Все музыканты были великолепны».

Список исполнителей состоял из таких завсегдатаев клуба UFO, как TOMORROW, Алекс Харви (Alex Harvey), THE SOFT MACHINE, и облаченного в шлем с забралом и шафрановую мантию Артура Брауна (Arthur Brown), который в кульминационный момент своего шоу поджег себя. Майлз заканчивает описание этого мероприятия на оптимистической ноте: «По толпе прокатилась волна, все обернулись к огромным окнам, выходящим на восток и окрашенным первыми, еще слабыми, лучами рассвета. В этот волшебный миг застывшего здесь времени и появились ПИНК ФЛОЙД».

Их музыка была жуткой, торжественной и успокаивающей. После ночи шалостей, веселья и «кислоты» пришло торжество рассвета… Глаза Сида сияли, пока взятые им ноты уносились ввысь. А восход отражался на зеркальной поверхности его знаменитого «Телекастера». Не имело никакого значения, что у самих ФЛОЙД, в тот самый вечер спешно приехавших с континента для участия в этом концерте, впечатление от их выступления, скажем прямо, было не ахти какое восторженное.

Очередной концерт группы в Лондоне 12 мая в Queen

Elizabeth Hall оказался захватывающим — с точки зрения всех присутствующих. Всех, за исключением разгневанных менеджеров Южного банка, которые никак не могли понять, ради чего они позволили вовлечь себя в организацию многостилевого перфоманса под названием «Игры в честь мая» (или «Майские игры»): «развлечение космического века в самый разгар весны — электронные композиции, цветные и звуковые проекции, девушки и THE PINK FLOYD».

«Эндрю Кинг отнюдь не был идиотом, — говорит Сюзи Уинн Уилсон. — Он серьезно подошел к тому, чтобы заявить концепцию группы на рынке шоу-бизнеса как Искусство. Он старался все сделать по высшему разряду. Газеты принялись серьезно обсуждать концерт, потому что «замешанным» оказался Южный банк — дело для поп-групп тех дней неслыханное. Беспрецедентным было то, что ФЛОЙД (у которых дискография равнялась одной кошкиной слезке) должны были отстоять на сцене целые 2 часа без какого-либо разогревающего состава.

«Игры в честь Мая» публике представлял Кристофер Хант (Christopher Hunt) — промоутер, специализировавшийся на классической камерной музыке. Однако предприимчивый Хант за четыре месяца до этого (по настоятельному требованию работавшей с ним в то время Суми Дженнер (Sumi Jenner) выделил средства на концерт в лондонском Институте Содружества с участием коллектива, и ему понравилось то, что он увидел и услышал. Именно Хант выпустил интригующий пресс-релиз: «ФЛОЙД намереваются превратить этот концерт в визуальное и музыкальное путешествие в неведомое — не только для себя, но и для аудитории. Написана новая музыка, которая будет исполнена впервые вкупе со специально приготовленными четырехдорожечными стереозаписями. Что касается визуальной стороны, светотехники группы подготовили новое, невиданное прежде шоу».

«Четырехдорожечные стереозаписи» представляли собой подлинное новшество «флойдов», в полной мере использовавшееся ансамблем в последующие годы. Все началось как эксперимент во время одной из смен записи на четырехдорожечный магнитофон в студии на Эбби-роуд, когда ребята упросили продюсера Нормана Смита добавить к двум уже имевшимся стереофоническим колонкам еще пару. Им так понравился полученный результат, что они взяли на вооружение эту «круговую циркуляцию звука». «Благодаря этому, — объяснял Роджер Уотерс, — звуки кругами распространяются по помещению, создавая у публики сюрреалистическое ощущение того, что она взята музыкой в кольцо». Этот эффект стал важным

элементом «живых» выступлений группы. Как и в наши дни, в то время колонки, расположенные в конце площадки, использовались для воспроизведения записанных заранее различных звуковых эффектов, собранных, по большей части, Роджером Уотерсом (ветер, шум волн, звуки шагов, пение птиц и т.д.), которые группа включала в свои выступления.

ФЛОЙД еще предстояло разобраться со всеми тонкостями акустики Queen Elizabeth Hall , и их незатейливая квадросистема производила должное впечатление лишь на обладателей законных билетов, сидевших в «нужных местах» (но эту систему после шоу довольно быстро кто-то прозаически стащил). Помимо этого, существовало множество других ухищрений, при помощи которых музыканты держали слушателей в нужном для них состоянии, начиная с искусственного восхода темно-красных оттенков, изображаемого Питером Уинн Уилсоном при помощи проецирования всполохов насыщенного красного цвета на заднике сцены. Его «плавающее» светошоу было дополнено 35-миллиметровыми фильмами и тысячами мыльных пузырей. Один из роуди в мундире адмирала засыпал водопадом бледно-желтых нарциссов публику, лицезревшую, среди прочего, Роджера Уотерса, швыряющего картофелины в здоровенный гонг, и Ника Мейсона, пилящего дерево пилой, подключенной к усилителю.

«Мы просто-напросто ухватились за некоторые идеи и импровизировали на сцене… Но оказалось, что все это — чрезвычайно трудно, — комментировал впоследствии Ник. — Думаю, важно хотя бы приблизительно знать, что ты собираешься делать. Но «Игры в честь Мая» были первым опытом такого рода, и мы лично вынесли из них для себя много полезного».

В соответствии с замыслом Дженнера и Кинга, событие широко освещалось рядом «приличных» газет и даже заслужило упоминания в степенной «Financial Times»: «Заполнившая зал публика была очаровательной, хотя и находилась в несколько «размягченном состоянии». Ради удовольствия понаблюдать за ней уже стоило заплатить такие деньги за билет. Но добавьте к этому неуемных ПИНК ФЛОЙД и настоящий бесплатный нарцисс, полученный вами на добрую на память, — восторг переполнит вашу душу». «International Times» превозносила «Игры в честь Мая» как «гениальный концерт камерной музыки двадцатого века», «второе отделение которого переместилось непосредственно в зал и вторглось в епархию чисто электронной музыки… Приятно было видеть мощь хиппового шоу, проходившего в такой музейной и цивильной обстановке. Сид Барретт заявил (и здесь нельзя не отметить его дальновидность в отношении FLOYD), что «в будущем группы будут

демонстрировать нечто большее, нежели обычное поп-шоу. Они смогут предложить хорошо продуманное и обставленное театрализованное представление».

Менеджеры зала были недовольны пятнами от мыльных пузырей, оставшимися на кожаной обивке кресел, и втоптанными в ковры лепестками и раз и навсегда запретили концерты ПИНК ФЛОЙД на этой площадке. «Похоже, — пожал плечами Роджер Уотерс, — мы нарушили какое-то очень строгое правило».

Обещанный в Queen Elizabeth Hall «новый материал» включал заразительную вещь под названием «Games for May». Хотя на студии Abbey Road Норман Смит уже записал такие мелодичные сочинения Сида, как «The Gnome» и «Scarecrow», и он сам, и менеджеры ФЛОЙД сошлись во мнении, что новый шедевр — «Games For May» является достойным хитовым продолжением «Арнольда Лейна». Барретт переименовал песню в «See Emily Play». Тогда он рассказывал целую историю о том, что песня «посетила его во сне», подобно тому, как задремавшего в лесу Кольриджа осенила поэма «Кубла Хан». Как бы там ни было, Пит Браун вспоминает, что текст песни повествует о подлинной, живой Эмили, хорошо известной посетителям клуба UFO, — «психоделической школьнице», дочери аристократа-литератора лорда Кеннета (Lord Kennet), печатавшегося под псевдонимом «Уэйланд Янг» (Wayland Young) и написавшего «Эрот отверженный» («Eros Denied»). Так секс-фетишист Арнольд уступил место девочке-цветку Эмили…

Норман Смит сделал ставку на ФЛОЙД в качестве средства, «с помощью которого я могу заработать себе имя как продюсер» (точно так же, как его бывший босс Джордж Мартин (George Martin) сделал себе имя во время работы с THE BEATLES). Кстати, Великолепная Четверка называла его еще «Normal»… Так вот, перспектива выманить этот лакомый и продаваемый кусок из андеграунда превратила «Нормального и Обычного» Смита (по его собственным словам) в «очень нервное и мнительное существо». 18 мая, пытаясь добиться такого же «магического» саунда, в котором преуспел с группой Джо Бойд, он организовал запись «Emily» в студии Sound Techniques, где ранее был зафиксирован на пленке «Арнольд Лейн».

Бойд, конечно же, расценивал такой поворот событий как горькую иронию, но Питер Дженнер считал, что «Джо мог бы быть к ним более снисходительным, потому что в данный момент он был недостаточно опытным специалистом. Безумия вокруг них и без того было предостаточно, а трезвость и рассудительность Нормана Смита весьма способствовали появлению чувства

уверенности — ФЛОЙД работают над хитом! Что, собственно, было настоящей жизненной необходимостью. Если бы у группы не было хорошо продаваемого сингла, им бы не удалось пережить трудные времена (которые для музыкантов только начинались).

«See Emily Play» на самом деле была хитом (даже несмотря на сладкую «обертку» психоделического попа и приторные строки «Float on a river forever and ever» — «Плыви по реке отныне и вечно», песня устарела не так быстро, как резкий и колкий «Арнольд Лейн»). «Радио Лондон», как бы извиняясь за накладку с «Арнольдом», почти мгновенно поставило песню на первую позицию хит-парада. Так, волей-неволей, ПИНК ФЛОЙД стали поп-звездами.

Был, однако, и один весьма дурной знак. Дэвид Гилмор, ненадолго вернувшийся из Европы, чтобы купить новый аппарат для JOKERS WILD взамен украденного, и заглянувший в студию, был неприятно поражен, когда Сид, его старый дружок, « просто посмотрел сквозь меня, едва ли вообще осознавая мое присутствие. Очень странно…».

Запись «See Emily Play» пришлась по времени на середину работы над первым альбомом ПИНК ФЛОЙД, который завершили в июне 1967 года, а выпустили в первых числах августа. Двадцать лет и несколько дюжин альбомов спустя Рик Райт по-прежнему считает его одним из своих двух-трех самых любимых альбомов группы (так же, как и Дейв Гилмор, который в той записи участия не принимал). «Мне нравится его слушать, просто слушать песни Сида, — говорит Райт. — Это еще и довольно грустное занятие, потому что напоминает мне о том, что так и не случилось. Думаю, Сид без труда стал бы сегодня одним из самых известных авторов песен».

Друг Барретта фотограф Мик Рок (Mick Rock) считает, что этот альбом мог быть только одним-единственным: «Что еще он мог бы сотворить после такого? Он все уже сказал. Ничего подобного на этой земле, сотворенной Господом, больше не появлялось. Это — Искусство».

«Волынщик у врат рассвета» («The Piper at the Gates of Dawn»), названный так по седьмой главе любимой детской книжки Барретта «Ветер в ивах» («Wind in the Willows»), написанной Кеннетом Грэмом («Kenneth Grahame»), стал замечательным достижением, практически со всех точек зрения. Кроме того, это именно та работа, которая сыграла основную роль в создании образа Барретта-мистика и определила стилистику многих альбомов, которые будут созданы его коллегами уже без Сида.

«Волынщик», на самом деле, включает в себя одну

композицию Роджера Уотерса — скорее рифф, чем песню. Резкая «Take Up Thy Stethoscope And Walk» демонстрирует, как далеки от барреттовских были истоки творчества Уотерса. Авторство двух космических джемовых инструменталов — «Interstellar Overdrive» и «Pow R.Toc H.» — приписывается всей группе. Просто невероятно, что первый из этих инструменталов записан на четырехдорожечном магнитофоне, и в этом — заслуга Сида. Если говорить о второй композиции (не обращая внимания на примитивную звукозаписывающую технику и усиленный втрое звук гитары Сида), то ее основные пассажи могли бы без изменений войти в сногсшибательные песни постбарреттовского периода. На всем протяжении альбома большая часть инструментального саунда группы определяется «восточными» ладовыми импровизациями органа «Farfisa» Рика Райта.

«Волынщик», как выразилась Джун Болан, был в значительной степени ребенком Сида, и таким замечательным ребенком». Во время работы над пластинкой, по словам Эндрю Кинга, Сид проявлял себя «на сто процентов творческой личностью и был очень требовательным к себе. Он не начинал что-либо делать, пока не убеждался, что делает это высокохудожественно». Его чутье действовало и в ходе унылого процесса микширования, когда Сид «наобум двигал ручки Уровня на пульте вверх и вниз, создавая, как говорится, причудливые рисунки своими руками» (единственный микс на «Волынщике», в котором принимала участие вся группа, был моноверсией).

Если не принимать во внимание подобные чудачества, игра Сида полна разнообразных придумок и выразительна, даже можно сказать «непредсказуема». Мелодичные соло неожиданно сменяются резкими Диссонансами, а дилановское бренчание — джазовой импровизацией, когда темп и тональность композиции «остаются за бортом». Барретт одним из первых рок-гитаристов стал экспериментировать с педальной примочкой wah-wah («квакушка») и эффектом «эхо» (echo-box). Также (и это, вероятно, наиболее примечательно) он сделал слайд-гитару (которая всегда была фирменным знаком блюзовых исполнителей из дельты Миссисипи) непременным атрибутом истинно английских «завернутых» вещей ФЛОЙД.

Сами песни на этом альбоме излучают удивительный свет. «Играет» то, чему легко прилепить ярлык, «бредовая английская чудаковатость» (что, кстати, многие и сделали), например в песне «Flaming»:

> «Sitting on a unicorn… swimming through the starlit sky… Hey-ho! here we go, ever so high!»

(«Сидя на единороге… уплывая по залитому звездным светом небу … Оп-ля! Едем мы, так высоко!»).

Одновременно песни так обезоруживающе наивны, заразительно мелодичны и потрясающе оригинальны. Лишь немногие авторы-сочинители той эпохи могли облечь свои впечатления от волшебных таинственных путешествий в форму рассказа ребенка, который просит свою матушку прочитать еще одну сказку на ночь. А именно так и сделал Сид в «Matilda Mother», в которой хор — выводящий:

«You only have to read the lines as scribbly black, and everything shines!»
(«Всего-то нужно осилить строчки с черными закорючками, и все засверкает!»)

— отправляет слушателя к переливающемуся хороводом фантастических персонажей следующему куплету с волшебными королями, звенящими колоколами и ордами «туманных всадников».

В то же время «Волынщик» свободен от обычных рок-н-ролльных клише, относящихся к любви и сексу. Действительно, Сид весьма и весьма редко затрагивает эти темы.

Более того, мало кто из мастеров песенного жанра 60-х годов прибегал к традиционной блюзовой или попсовой форме реже, чем Сид. Композиционно его собственные песни до странного бывают фрагментарны. К тому же он зачастую музыкальной фразой или эффектом подчеркивает какой-то еще один, дополнительный смысл песни. Так было в «Lucifer Sam», где угрожающе звучащий эффект wah-wah и «фидбэк» придают потустороннее звучание безобидной оде Сиамскому коту. Его песни не страдают недостатком мелодий и мелодических крючков, хотя подчас эти хуки довольно неожиданны.

Многие из отобранных для «Волынщика» композиций были перед выходом в «большой свет» как бы подправлены (почти явно слышно щелканье монтажных ножниц в том месте, где задумчивый инструментальный пассаж на «Matilda Mother» переходит в последний куплет). Такая корректировка была делом обычным при работе с Барреттом. По признанию Нормана Смита, «действительно, с Сидом было чертовски трудно работать, потому что он, по-моему, использовал музыку, чтобы сделать какое-то заявление или высказать что-то, сидевшее внутри, но в строго установленное для этого время. Это означало, что, если хочешь

вернуться на пять минут назад, чтобы сделать еще один дубль, вероятнее всего — тебя ожидает совершенно другая картина. И мелодия будет совсем другой. «Interstellar Overdrive», состоявшая из двух непрерывных прочтений одной темы, аккуратно наложенных одна на другую, никакому редактированию не подвергалась».

На «Волынщике» Барретт предстает в полном расцвете творческих сил, чего нельзя сказать о его более поздних работах. Только последняя песня «Bike», похоже, балансирует на грани психоза — с ее «шуткой» о дырке, или ране, на лбу:

> «There's a tear up the front, it's red
> and black. I've had it for
> months…»
> («На лбу — рана, она красно-черного цвета. Вот уже несколько
> месяцев она у меня на лбу…»).

В самом конце слушателя приглашают в «другую комнату» Сида — вот где чертям приходится несладко. С одной стороны, его коллаж — огневой вал! — из деталей часового механизма как бы предвосхищает будущие вещи ФЛОЙД, особенно «Time», но отличие состоит в том, что здесь звуковые эффекты не имеют непосредственного отношения к содержанию песни, и, таким образом, звук получился более дьявольский и сумасшедший.

Как показала работа над «Волынщиком», коллектив выжал максимум из скудных возможностей имеющегося тогда в их распоряжении студийного оборудования. Композиция «Astronomy Domine» (на которой слышен голос Питера Дженнера, быстро проговаривающего в мегафон названия звезд и галактик) продемонстрировала использование ансамблем в качестве музыкального инструмента студийных эффектов, таких, как, например, «эхо». Большая заслуга в этом принадлежит Норману Смиту и — косвенно — Джорджу Мартину и THE BEATLES, которые в той же студии на Эбби-роуд ваяли своего «Сержанта Пеппера» и с которыми Смит работал в качестве звукоинженера на записи каждого их альбома вплоть до «Rubber Soul». «Волынщик» изобилует всякими студийными ухищрениями, позаимствованными из богатого арсенала знаменитой ливерпульской четверки. Особенно хорош был эффект двойного наложения вокала, которым Барретт пользовался гораздо более свободно, чем Леннон и Маккартни, и который в значительной степени способствовал разрешению хитросплетений битловских текстов. Смиту удалось также добиться характерного звучания

малого барабана у Ника Мейсона — получился тот же глухой звук, который они вместе с Мартином позаимствовали у ударных Ринго Старра. Они точно так же покрывали пластики барабана полотенцами для вытирания рук.

Смит и его коллеги с Эбби-роуд были лишь первыми из числа тех, кто в своей работе столкнулся с обеими группами и наблюдал за их во многих отношениях развивающимися параллельно, а подчас и пересекающимися карьерами (от многочисленных ссылок на THE BEATLES в музыке ФЛОЙД и до потрясающе схожих обстоятельств распада двух самых продаваемых команд фирмы EMI — когда главенствующий в группе бас-гитарист выступал инициатором судебного разбирательства против трех своих коллег). Их часто сравнивают даже по тому, как «Волынщик» и «Сержант» поднимались на вершины британских чартов («Волынщик» дошел до 6-го места).

Официально оба коллектива были представлены друг другу в конце апреля. В то время битлы дописывали «Сержанта Пеппера», а Майлз болтался в студии на Эбби-роуд. Когда звукоинженер сказал ему, что ФЛОЙД работают в соседней студии, Майлз сообщил об этом Маккартни, который предложил зайти поздороваться. За ним потянулись Джордж Харрисон и Ринго.

«Это было действительно незаурядным событием, — вспоминает Майлз, — потому что ФЛОЙД были так наивны. Не зная, что микрофоны включены, из-за звуконепроницаемого стекла они повторяли: «Ты слышишь меня?». Такая полнейшая невинность, очень трогательно».

«Пол похлопал их по плечу со словами, что они — великие и что все у них получится отлично. Это вовсе не означало, что Пол относится к ним свысока. Скорее, это было похоже на признание существования нового поколения музыкантов и, в какой-то мере, на то, что THE BEATLES передавали свою корону. Споря со мной, Пол Маккартни всегда высказывал мнение, что должен появиться новый синтез электронной музыки, студийной техники и рок-н-ролла. Он не рассматривал свою группу в качестве абсолютно верного средства для создания такого рода музыки. Что же касается ПИНК ФЛОЙД, то, по его мнению, именно они были той группой, о которой шла речь.

«Я уверен: THE BEATLES нас копировали, — добавляет Питер Дженнер, — точно так же, как мы копировали то, что доносилось из студии, расположенной дальше по коридору!».

Когда ФЛОЙД получили сигнальную копию «Сержанта Пеппера» от руководства EMI, это послужило поводом для буйного празднества в доме Дженнера на Эдбрук-роуд.

Психоделический шедевр THE BEATLES проигрывали снова и снова, косяки выкуривались с такой скоростью, с какой умелая на все руки Джун успевала их сворачивать. Хотя она сама никогда «не употребляла», предпочитая «контролировать себя», никто лучше нее не мог крутить мастырки.

Однако для ФЛОЙД гигантская вечеринка, которую большая часть «обкуренных» и «врубающихся» запомнила как Лето Любви, оборвалась, не успев начаться. 2 июня, на следующий день после выпуска «Сержанта Пеппера», ФЛОЙД в первый раз за два месяца выступили в UFO («Мои часы остановились, радио замолкло… и что мне делать в этом… UFO?» — вопила реклама в «IT»). Неудивительно, что в свете всего произошедшего с момента их последнего выступления в этом клубе, зал был набит битком. Здесь можно было увидеть Джими Хендрикса, Пита Тауншенда, музыкантов YARDBIRDS и THE ANIMALS, наряду с толпой радостно настроенных молодых поклонников, будущих хиппи и обыкновенных пожилых туристов. Плюс ко всему ФЛОЙД пришлось проходить в помещение через обычный вход и с боем пробиваться к себе в гримерку через ликующий народ.

По пути они встретили Джо Бойда (который до сих пор булькал и пыхтел, негодуя по поводу своего смещения с поста продюсера группы, хотя в глаза самим музыкантам он ничего не говорил). «Зал был переполнен, они прошли буквально в двух дюймах от моего носа.

— Привет, Джо!

— Как дела?

— Потрясающе!

Я поприветствовал их. Последним шел Сид. Самым классным в нем была этакая чертовщинка-искорка в глазах; он всегда был обладателем поистине искрящихся глаз. У него было довольно ехидное выражение лица, и он состроил озорную гримасу, когда я сказал: «Привет, Сид!». Он вроде бы и взглянул на меня… Я посмотрел ему прямо в глаза — ни жизни, ни света. Как будто кто-то взял и зашторил окна в знак того, что «Никого нет дома»…».

Очередной номер «IT» обвинил музыкантов в том, что в тот вечер они «играли, как бездельники». Только теперь, глядя из настоящего в прошлое, понимаешь, почему тогда все так сложилось — Сид Барретт начал здорово сдавать. Он был близок к самосокрушению.

Для некоторых других известных фигур лондонского андеграунда Лето Любви превратилось, скорее, в сезон охоты на

ведьм (если повторять слова Донована, который в полной мере испытывал все возрастающее давление со стороны сильных мира сего). Это высказывание стало реальностью и для основателя UFO и «IT» Джона Хопкинса, который отметил день выхода «Сержанта Пеппера» своей первой в жизни отсидкой в тюрьме.

«Британская система прекрасно срабатывает, — говорит Хопкинс, — если ты постоянно высовываешься, выступаешь против нее и истеблишмента, поднимаешь вокруг системы шум… Тогда они тебя обязательно на чем-нибудь подловят». Его «подловили» на наркоте и осудили на девять месяцев. «Я был очень молод и наивен. Я не понимал, что, если начинаешь привлекать к себе внимание, им не нравится. Я был довольно беспечным. Все случилось так, словно я с завязанными глазами со всего размаха врезался в кирпичную стену. Если бы я был хоть чуть-чуть не такой хипповый, я бы точно сломался».

Несмотря на его философское отношение к происшедшему, отсутствие Хопкинса (бывшего кем-то вроде живого катализатора и представителя свободомыслия) сказалось на ходе дел в андеграундном Лондоне: без него все пошло наперекосяк. Когда же он, наконец, вышел из тюрьмы, то произвел на всех впечатление человека, внутри которого что-то умерло, огонь погас.

Карающая длиннющая длань правосудия лишила также сцену UFO и австралийского колдуна клавишных Давида Аллена (Daevid Alien) из THE SOFT MACHINE. По словам Пита Брауна, «власти знали, что тусовка сплошняком состоит из наркоманов. Так что, когда он уехал в Париж, ему не позволили вернуться назад. Вот почему ФЛОЙД выбились в лидеры — потому что THE SOFT MACHINE не могли больше работать».

Самым известным арестом 1967 года с поличным был арест Мика Джэггера и Кита Ричардса из THE ROLLING STONES, чей бунтарский и сексуальный имидж, позже приобретший психоделическую окраску, был как бельмо на глазу у властей. Падкая до сенсаций «News Of The World» выбрала THE STONES мишенью, после того как Джэггер сослужил хорошую службу газете, случайно предоставив материал для пасквиля на тему публичного разоблачения приписываемых ему наркотических безумств. Как это часто бывает, в статье, действительно, содержалась доля истины, вся загвоздка была лишь в том, что менее осмотрительным музыкантом оказался Брайан Джонз (Brian Jones). Его газетчик по ошибке принял за Джэггера.

«News Of The World», победившая в борьбе за право напечатать эту статью (которая позже отстаивала свое право: «снабжать информацией полицию… есть наш первейший долг»),

способствовала организации полицейского налета на дом Ричардса, где проходила вечеринка с наркотиками и где присутствовал Мик. Все, что полиция смогла предъявить Джэггеру, — это четыре таблетки транквилизатора, на которые у него не оказалось рецепта. Несмотря на показания врача, подтвердившего необходимость приема данного лекарства музыкантом, Джэггера осудили на три месяца, Ричардс схлопотал год лишения свободы. Брайан Джонз неоднократно подвергался арестам и судебным преследованиям, которые в буквальном смысле слова доконали его.

Приговоры были настолько суровыми, а нарушения гражданских прав подсудимых столь вопиющими, что напуганы были даже многие представители истеблишмента. Влиятельная солидная лондонская «Time» в знаменитой редакционной статье под названием «Кто стреляет из пушки по воробьям ?» («Who Breaks A Butterfly On A Wheel?») выразила решительный протест. Двое стоуновских музыкантов после трехдневного заключения, во время которого они возобновили свое знакомство с Джоном Хопкинсом, были освобождены. «Настоящих людей, — замечает Джон с сарказмом, — встречаешь в самых странных местах…».

Тем временем бывшие коллеги Хоппи по UFO организовали марш протеста против редакции «News Of The World», с тем чтобы привлечь внимание общественности к неблаговидной роли газетчиков в сфабрикованном против СТОУНЗ процессе. Джо Бойд вспоминает, что после раннего концерта группы TOMORROW «весь клуб вывалил на улицу и в полном составе отправился пикетировать «News Of The World», а потом вернулись назад где-то около четырех утра».

Когда TOMORROW вновь оказались на сцене, «клуб был набит битком — никогда здесь не собиралось столько народу. Пять часов утра, а яблоку негде упасть! Атмосфера накалилась… Полиция спустила на кого-то специально обученных собак, народ заволновался. Закончилось тем, что Твинк (Twink) двинулся через толпу с микрофоном на длинном шнуре, скандируя: «Революция! Революция! Революция!», и весь зал подхватил: «Революция! Революция!». Стив Хауи (Steve Howe) выделывал трюки на гитаре, используя «фидбэк»… Получалось очень по-анархистски».

«News Of The World» не могла оставить такую провокацию без ответа — она начала публикацию серии статей о клубе под названием «Шокирующий опыт», от которых, по мнению этого реакционного издания, клубу в любом случае не удалось бы отмыться. «Скрытые ужасные пороки, извлеченные на свет божий для миллионов охающих читателей, подразумевали под собой «неистовую музыку», «цветочные лейтмотивы», «лица людей,

находящихся в забытьи», «фанатичных поклонников культа, питавшихся только специально приготовленной пищей» и «странно одетых… мужчин, танцующих с мужчинами, девушек, танцующих с девушками». И, само собой разумеется, эти достойные порицания персонажи погрязли в «свободной любви — сексе ради секса, включающем все, что им взбредет в голову». Не обошлось, разумеется, без наркотиков…

Весь анекдот заключался в том, что UFO на самом деле уже не был таким диким и отвязным местом, как при Хопкинсе. С момента его заключения под стражу клуб перешел под контроль Бойда, который был больше настроен на нормальный бизнес, без экстремизма. Как вспоминает осветитель из клуба Марк Бойл: «Хоппи занимался этим, скорее, из любви к искусству и стремления хоть как-то материально поддержать «The International Times», Джо занимался клубом, рассчитывая получить прибыль». Против такого утверждения сам Бойд не имел ничего против.

Как бы там ни было, подобная деятельность газетчиков по преданию гласности результатов разгребания грязи производила неизгладимое впечатление на полицейских из участка близ клуба, которые все как один являлись верными читателями «News Of The World». До этого момента местные бобби смотрели на деятельность в Мекке андеграунда сквозь пальцы — их подмазывал гениальный хитрец-ирландец (помните, кто был владельцем помещения?) дармовым виски перед Рождеством. Теперь блюстители порядка строго-настрого предупредили владельца UFO, что, если это заведение со столь порочной репутацией не закроется, к нему будут применены самые строгие меры. Владелец внял угрозам и немедля разорвал с UFO договор об аренде помещения через местный суд.

Бойд и Майлз попытались передвинуть пятничные мероприятия в менее приспособленный для этого «Раундхауз». Несмотря на пару выступлений ПИНК ФЛОЙД, старожилы не узнавали клуб: небывалые толпы, следившие за порядком вышибалы, обязательный штампик на руке вместо билета. Вспоминает Майлз: «Более того, арендная плата составляла астрономическую сумму, а группы, такие, как THE MOVE, и даже Артур Браун потребовали увеличения гонораров. Вся прибыль за некоторые вечера не превышала шестидесяти фунтов. В конце концов, нам пришлось поставить на этом деле крест».

Так отошел в мир иной нервный центр альтернативного Лондона: убитый, с одной стороны, растущей популярностью и коммерческими претензиями групп-завсегдатаев и резкой недоброжелательностью политиков, притеснениями со стороны

законодательных органов и усилиями писак с Флит-стрит — с другой.

Для многих андеграунд 60-х без «косячка» и «кислоты» — пустой звук, однако Пит Браун был одним из немногих, кто считал, что именно эти моменты были ахиллесовой пятой движения. Запрет на наркотики дал властям повод в полной мере применить судебные санкции по отношению к Джону Хопкинсу (и — в конечном результате — к Джону Леннону). Кроме того, наркотики отвлекали массы от решительных, потрясающих основы перемен в других областях культуры и искусства. .«Каждый из нас должен был бы выйти на улицу с требованием: «Ну дайте нам это! Дайте! Давайте изменим общество!», — жалуется Браун. — Вместо этого мы слышали: «Да, парниша… изменить общество… ух ты!». А когда появлялась полиция, они говорили: «Возьми цветочек… забери меня отсюда». Я хотел бы видеть больше СОПРОТИВЛЕНИЯ».

Таким образом, сердце движения андеграунда было обескровлено, и даже все внешние проявления контркультуры — длинные волосы, одежда, наименее агрессивные аспекты музыки — были взяты на вооружение и даже поощрялись в так называемом «надземном» мире. Очень скоро все это превратилось просто в тенденции в моде — собственно, к этому дело шло с самого начала. Словно для того чтобы проиллюстрировать эту точку зрения, в получасовой телепередаче «Nightline» — на которую я нарвался, включив ТВ в перерыве в работе над этой главой книги, — мне Довелось увидеть целых три коммерческих ролика на материале гимнов контркультуры 60-х, написанных выступавшими в Вудстоке Грэмом Нэшем (Graham Nash), Джоном Себастьяном (John Sebastian) и Питом Тауншендом. Вышеперечисленные деятели сияли звездами на фестивале в Вудстоке в то время, когда задумывалось противопоставление всем этим страхованиям имущества, всяким цепляющимся приборам и приспособлениям, компаниям Pennzoil… Именно это и шло во второй части увиденной мной передачи.

«Что бы хорошего мы ни делали в Англии, — говорит Браун, — если мы сами не позаботимся и не будем осторожны и тщательны в своих действиях, все в конечном счете будет списано на моду. Все будет разрушено, вера во все созданное будет сокрушена. Это как раз то, что случилось с большей частью идеалов 60-х: «А-а, то была всего лишь мода». НЕПРАВДА. То было больше чем мода; это потом все довели до уровня шмоток. Тогда происходила масса прорывов на ту сторону, но они оказались невостребованными — вот почему люди обращаются к

60-м, хотя они смутно помнят, что тогда это БЫЛО идеалами того времени. Сегодня все сводится только к деньгам. Нельзя говорить, что нас деньги вообще не интересовали; каждый думает о денежках — ничего здесь не поделать. Но мы пытались создавать что-то конструктивное, мы пытались созидать».

«Сколько было разрушено прессой и власть предержащими только потому, что поняли: в этом КРОЕТСЯ УГРОЗА для них. Так Джэггера взяли с поличным, потом Леннона. Поскольку в те дни все это было «семейной аудиторией», включая контроль родителей за тем, что покупали их дети. Такой контроль особенно чувствовался за пределами Лондона. Вот THE BEATLES, они — представители рабочего класса, которые пишут красивенькие песни, — все покупались на это: мамы, папы — все».

«Но, скажем, в тот момент, когда Леннона повязали, сразу все заметно к ним охладели. Вот какое странное явление мало изучено — викторианское лицемерие: «Леннон — джанки, наркот , мы больше не можем воспринимать его серьезно». Эксцентричность — это одно, к ней вроде бы здесь притерпелись, а наркотики и политика — совсем другое».

Несмотря на то, что самих ФЛОЙД не взяли с поличным, тот базис, на котором зиждилось их процветание, был уничтожен, хотя группа успешно «катапультировалась» в «высшую лигу», в совершенно не похожий на андеграундовый мир — мир чартов Top Of The Pops. К таким переходам Сид приспособиться не мог.

Глава 7. Межзвездная перегрузка

«Тогда все было так легко, — говорит Питер Дженнер о расцвете таланта Сида Барретта и успехах ФЛОЙД на раннем этапе карьеры. — Вопрос в том, почему потом все пошло через пень колоду. Из-за денег? Из-за славы? Из-за людей, приходивших спросить Сида о смысле жизни и всучавших ему тонны «кислоты»? Я виню во всем «кислоту», но, думаю, не будь ее, появилось бы что-нибудь другое».

«Конечно, «кислота» виновата в какой-то степени, — говорит Рик Райт. — Дело в том, что неизвестно: то ли «кислота» ускорила происходящий в его голове процесс, то ли сама она послужила причиной начала этого процесса. Этого не знает никто. Уверен, что, в основном, во всем виноваты именно наркотики».

«Думаю, Сид просто вступил в контакт с такими людьми, которые определенным образом повлияли на него. Все это входило в разряд обычных вещей в конце 60-х: прием «кислоты» — это как бы открывало совершенно новый мир. И Сид на эту удочку попался».

В таком контексте следующий шаг Барретта — переезд на известную «подпольную» квартиру в Южном Кенсингтоне — был сродни путешествию из огня да в полымя. Один кембриджский друг вспоминает о здании номер 101 по Кромвелл-роуд, которое уже тогда было родным домом для всей олдовой тусовки, как о «самом необычном доме, полном самых необычных людей — очень талантливых, знаменитых художников и музыкантов, «летающих» очень высоко. Там все держалось на наркотиках, международные торговцы «кислотой» останавливались в этом доме на три дня». Как пел Donovan в «Sunny South Kensington»:

> «Cromwell Road, man, gotta spread your wings…»
> («Кромвелл-роуд, приятель, расправит твои крылья…»).

Центром притяжения этого дивного нового мира был уроженец Новой Зеландии и проповедник ЛСД Джон Изэм (John Esam). Аристократ-хиппи князь Станислав Клоссовски де Рола (Stanislaw Klossowski de Rola) (известный как «Stash» — «Укрыватель») переименовал его в «Паука», потому что тот «жил в каком-то кроличьем садке, бывшем чем-то вроде галереи без окон, которую он себе отгородил в коридоре». Джона описала и Вирджиния Клайв-Смит (Virginia Clive-Smith) как «невероятного

персонажа, который останавливал все, что могло двигаться, и излучал какое-то необычайное магическое сияние. Он полностью подчинял себе внимание людей и обладал такой энергией, которая очаровывала других, почти так же, как кобра гипнотизирует птицу».

Изэм стал знаменитостью после того, как власти решили выяснить, что же на самом деле происходит в странном доме номер 101 по Кромвелл-роуд. Хотя у Паука хватило ума по прибытии полиции выбросить сотни пропитанных ЛСД кусочков сахара в окно, в саду уже был патруль, и полицейский поймал сумку с бесценным грузом. Дело было передано в суд, однако выяснилось, что британское правительство до сих пор не объявляло ЛСД вне закона. Пытаясь выдвинуть другое обвинение — сокрытие веществ, в состав которых входят яды, — обвинение вызвало изобретателя ЛСД швейцарца Альберта Хоффмана (Albert Hoffman), который подтвердил, что галлюциноген был производным токсичного вещества эрготамина. В тот день защите удалось одержать победу, подкрепленную свидетельскими показаниями эксперта — разработчика пенициллина Эрнеста Чейна (Ernest Chain), который заявил, что спорный ингредиент был, скорее, искусственным воспроизведением спорыньи, нежели настоящим ядом. Избежавший длительного срока заключения, Паук настолько был впечатлен ходом этого показательного процесса, что отрекся от «кислоты» навсегда.

Тем временем Сид Барретт всем своим видом демонстрировал переход к постоянному употреблению ЛСД. Один из близких друзей с Ирлхэм-стрит говорит: «Мы принимали «кислоту» со всевозможными предосторожностями — только с хорошо знакомыми нам людьми, в знакомой обстановке. Но Сид начал принимать ее сам по себе — и здорово «улетал»…».

В этом ему постоянно (может быть, в силу стечения обстоятельств) помогал новый сосед по квартире по имени Скотти, которого чиновник из компании ФЛОЙД Джон Марш (John Marsh) называл «одним из насквозь пропитанных «кислотой» и одним из миссионеров, проповедующих изменение этого мира», и безнадежным торчком до кончиков ногтей. По словам Марша, более трезво-мыслящие гости Барретта отклоняли все предложения «чего-нибудь выпить», а если и соглашались, то лишь на стакан воды, «налитой специально по такому случаю из-под крана, и даже тогда они переживали, а не подсыпал ли Паук туда чего-нибудь».

После того как обожавший котов Барретт взял одного котенка от кошки Дженнера, бедное животное тоже приучили к ЛСД. Питер Дженнер и Джон Марш (как, впрочем, и любой человек из

окружения группы) не давали воли своим дурным предчувствиям, вызванным невоздержанностью Сида. Ведь на дворе было Лето любви, когда никто (а особенно менеджер ПИНК ФЛОЙД или отвечающий за их психоделическое световое шоу парень-мод) не мог себе позволить быть настолько занудным, чтобы задать вопрос — а не зайдет ли вся эта «кислотная мания» слишком далеко?

Да и легкие помутнения рассудка Барретта еще нельзя было назвать симптомами необратимых перемен или чем-то выходящим за рамки всеобщего безумия тех лет. Для Джун Болан первый сигнал тревоги прозвучал, когда Сид в течение трех дней держал взаперти свою подружку, лишь изредка подсовывая ей под дверь кусочки сухого печенья. После того как Джульетте Райт и Джун удалось освободить помятую, всю в синяках, потрясенную пленницу, Барретт САМ закрылся в комнате и неделю из нее не выходил.

И тем не менее, как подчеркивает Джун, это не было молниеносным изменением личности — от «Сида, которого мы знали и любили, до — бац, и вот — психа, лунатика. Так не бывает. Процесс идет постепенно. Бывало, он без особой причины выглядел «заторчавшим», но тогда никто из нас не жил с ним, и мы не знали, что происходило у него дома. Потом пару недель с ним все было в порядке, а затем Сид на несколько дней съезжал с катушек — и обнаруживалось, что он принимал неимоверное количество «кислоты». Он знал дозу, знал, сколько он сам глотал. Но за чаем «друзья» могли булькнуть еще пару таблеток ему в чашку и ничего об этом не сказать. Находясь еще в середине одного «путешествия», он уже отправлялся в другое. Наверное, они ширялись по нескольку раз в день, и так в течение двух или трех недель. Вот тогда его понятие реального стало размываться, и Сид с огромным трудом мог общаться с людьми, которые не жили с ним рядом».

«Я и сейчас убеждена, что в основе всего лежала она, «кислота». Все могло случиться и без нее, но, возможно, тогда процесс был бы более длительным. Если люди, склонные к шизофрении, принимают наркотики, то такие тенденции усиливаются. Очень трудно вернуться в себя, в свою вторую половину, если употребляешь наркотики ежедневно: а ведь изо дня в день этому другому человеку нужно ходить на фотосессии, заниматься Top Of The Pops. На самом деле человек никогда так и не «спускается на землю» из-за этих постоянных мысленных ретроспекций. Ну, допустим, ты сегодня в норме, а завтра надо идти на съемку, и все повторяется сначала».

Один из близких к Сиду людей считает, что ключ к его

проблемам с ЛСД лежит в уникальном творческом видении Барретта. «Я часто убеждался, что люди с потрясающе развитым воображением менее всех способны совладать с ЛСД, — говорит Пит Браун, который не позволяет себе больше одной затяжки или глотка спиртного, с тех пор как он был буквально ошеломлен сильнейшим действием «кислоты» в 1967 году. — Для тех, кто не обладает развитым воображением, «кислота» создает иллюзию того, что оно у них есть. Для людей, изначально обладающих таким талантом, дело оборачивается неприятными последствиями — в большинстве случаев они заходят слишком далеко».

Как и Браун, Питер Уинн Уилсон навсегда отказался от «кислоты» после того, как одно из неудачных «путешествий» закончилось психушкой. Как вспоминает Сюзи, «Барретт был единственным, кто мог вызволить Питера. Он позаимствовал у кого-то древнюю малолитражку, и мы принялись колесить в поисках этого госпиталя. Сид очень боялся туда зайти, ему казалось, что его самого ОТТУДА НЕ ВЫПУСТЯТ. Тогда все практически балансировало на самом краю, над бездной».

Кислотное «путешествие» Сида длиною в год стало приносить плоды именно тогда, когда ФЛОЙД вошли в режим работы с перегрузками. Некоторые из его друзей склонны винить в ухудшении его состояния испытание «звездностью» и отношение со стороны остальных участников группы, другие считают, что столкновение интересов нескольких личностей в коллективе и неумение Сида распорядиться достигнутым успехом происходит от его усугубленного наркотиками психического расстройства. Наиболее вероятным представляется то, что, наверное, все эти факторы — наркотики, слава, личные и творческие разногласия, психическая нестабильность — сыграли свою роль, тесно переплетаясь между собой, что и привело к столь плачевному результату.

Питер Дженнер оказался первым, кто осознал, что профессиональная жизнь ФЛОЙД «неожиданно перестала быть развлечением. «Все эти люди повторяли: «Каким будет новый сингл? Нам нужен хит прямо сейчас». А мы думали: «Черт тебя дери, какой еще хит?». Это становилось бизнесом». А Сид, как утверждает Мик Рок, «был подлинным и чистым художником, он вообще не мог иметь ничего общего с бизнесом. Такого рода подход, когда то, чем живешь на сцене, и есть подлинное, вырабатывается при столкновении с серой действительностью».

Выполняя свалившиеся на них обязательства, весь остаток 1967 года ФЛОЙД (а новообретенный ими статус «группы из хит-парада» повлек за собой целую лавину заманчивых предложений)

провели в бесконечных турне: 80 концертов с мая по сентябрь. Некоторые — по два за вечер, что означало: приехать, развернуться, отыграть, свернуться, погрузить, приехать и отыграть следующий концерт поздно вечером.

Более того, как говорит Питер Уинн Уилсон, напористые промоутеры той эпохи «вообще не заботились об условиях наших турне. Выходило так, что роуди ДОЛЖНЫ поспать, а нам надо двигаться на следующий концерт. Тогда на автомагистралях движение было небольшое — их только построили. Роуди давил на «газ» и засыпал, а тот, кто сидел рядом — я или Сюзи, — на самом деле управлял машиной».

Сюзи обвиняет Брайана Моррисона в том, что тот «организовывал один концерт на севере Англии, другой — на юге. Потом опять на севере, не думая о тех, кому надо попасть из точки А в точку Б. Помню, я вела машину , сидя рядом с водителем, который спал за рулем. Прав у меня не было. Нервы у нас были напряжены до предела. Когда машина к чему-нибудь приближалась, и я ЗНАЛА, что должна разбудить его, он пару секунд хлопал глазами, а ПОТОМ врубался в обстановку на дороге — двигаясь в «форде» со скоростью 90 миль в час!».

«Ты только представь себе, — хихикает ее партнер, — просыпаешься и обнаруживаешь, что ты за рулем и несешься навстречу опасности. Было бы лучше, если бы мы поменялись местами и не забивали себе голову мыслями о том, что будет, когда полиция обнаружит водителя без прав».

Помимо материально-технического обеспечения турне, вдруг оказалось, что британская глубинка (за исключением нескольких хипповых обителей на севере) не была готова к 20-минутным запилам Барретта на гитарных примочках или космическим пузырям Уинна Уилсона, а также к отсутствию у группы танцевальных ритмов или привычного кривлянья на сцене. Еще более непонятным было отсутствие в программе песни «See Emily Play», которую зрители Уже слышали или желали услышать и которую требовали исполнить. ПИНК ФЛОЙД плохо сочетались с такого рода аудиторией. Получалось, что «типичные интеллектуалы, выходцы из среднего класса, играли для обычных паршивцев-пролетариев, — говорит Дженнер, — но тогда еще не образовался свой круг, слушающий «хорошую» рок-музыку, — пара-другая выступлений в колледжах да несколько несчастных концертов. Гораздо легче было работать в Голландии или Франции, чем во многих английских городах». Годы спустя Роджер Уотерс в разговоре с одним из своих друзей саркастически заметил, что «ФЛОЙД образца 1967-го года побили все рекорды по освобождению танцплощадок от

присутствующих».

Бывало, правда, и так, что публика выражала свое неудовольствие более решительно. В начале года в одном танцзале в Бедфорде, как вспоминает Уотерс, «с балкона нас поливали пинтами пива, что было очень неприятно, да к тому же и небезопасно». Почти дома, в клубе Feathers Club, расположенном в лондонском пригороде Илинг, один фрукт, вооружившись увесистым пенсом, бывшем в хождении до перехода на десятичную систему, «попал мне точно в лоб и здорово поранил меня. Сколько крови вытекло. Я стоял на авансцене, всматриваясь в толпу, пытаясь понять, кто же швырнул эту хреновину. Я буквально кипел от злости и был готов спуститься в зал, чтобы найти обидчика. К счастью, среди публики оказался один хиппи, которому мы нравились, так что остаток вечера зрители провели, выколачивая ИЗ НЕГО все дерьмо».

Десять лет спустя Ник Мейсон так описал обычный загородный концерт ПИНК ФЛОЙД, проходивший примерно в 1967 году: «В наличии имелись такая вращающаяся сцена и публика перед ней, выражавшая желание услышать «Арнольд Лейн», «See Emily Play» и другие хиты, которые мы, конечно же, исполнить не могли. Наш репертуар состоял из странных композиций, вроде «Interstellar Overdrive», занимавшей половину концерта. Помню, как поворачивалась сцена и то, что картина, представавшая перед ясными очами зрителей, их здорово пугала. Все было фантастично, поскольку «наша» публика не бывала на таких концертах: туда нужно было приходить в галстуке. Там была разработана целая система, чтобы не пускать нас в бар, потому что мы были одеты неподобающим образом, и т.п. и т.д., нас это все сильно доставало».

Т.к. ФЛОЙД, по словам Мейсона, «устало плелись, чтобы получить на свою голову дневную порцию разбитых бутылок», их награждали не звуками фанфар, а взрывами насмешек-петард, вроде той заметочки, которая появилась в газете маленького шотландского городка. Она притулилась рядом с отчетом о ежегодном соревновании по выпечке фруктовых пирогов Морэйширского клуба фермеров: «В танцзале «Красные туфельки» выступают звезды фирмы Columbia ПИНК ФЛОЙД. Это группа, привезшая свое собственное освещение, чтобы заставить сцену колебаться и вибрировать во время исполнения УМОПОМРАЧИТЕЛЬНЫХ номеров». «Disc» и «Music Echo» не только поместили публикации об июльском туре по Шотландии ансамбля из наших «четырех скромных, добродушных и искренних парней», но и уделили место способам проведения

досуга, которые практиковали по меньшей мере трое из них: «Может быть, из города отправляются каждый день только четыре поезда … но и у Элджин есть свои взлеты. Вот почему четверо «флойдовцев» — Роджер Уотерс; спокойный и, по-видимому, культурный Сид Барретт; спокойный и, по-видимому, застенчивый Рик Райт и Ник Мейсон — темной ночью во вторник втиснулись в машину в Грэйт Ярмут и гнали всю ночь, чтобы в 16 часов в среду оказаться в прибрежной гостинице в Лоссимаус поблизости от Элджин. Несколько часов сна, лошади для прогулки верхом, проверка местной рыбалки и качества местного гольф-клуба. А потом — на концерт в Элджин…».

Во время выступления горцы, по крайней мере, оставляли пиво для личного пользования и не извлекали из карманов медяки в воинственных целях. Реакция публики в упомянутом зале «Красные Туфельки» колебалась от высказываний типа: «Да ты знаешь, что я у себя в ванной пою лучше ?» до: «Неплохо, но THE CREAM были лучше».

Автор текстов для CREAM сочувствовал и до сих пор сочувствует положению Барретта в этой неразберихе. «В расцвете своих творческих сил, когда у группы были такие поп-хиты, как «Эмили» и «Арнольд Лейн», — вспоминает Пит Браун, — весь феномен психоделии ограничивался пределами Лондона и просуществовал совсем недолго. А ансамбль заряжали в турне по танцзалам, где люди привыкли к ритм-энд-блюзу и не понимали, что за чертовщину им предлагают».

Британский музыкальный бизнес был в те дни довольно глупым. Что-то подсказывало, что «завтра все кончится и сегодня нужно загрести как можно больше. Неважно, если артист вляпался в дерьмо. Они с большим трудом могли понять, что происходит с ФЛОЙД. За исключением нескольких мест в Лондоне, где можно было играть Для своих поклонников, альтернативной структуры не существовало. Никто не предполагал, что на ФЛОЙД будет такой большой спрос в Америке. Когда они разразились своими хитами, компании звукозаписи просто не знали, что с ними делать». «И, конечно, Сид был последним человеком, который мог поддерживать отношения с этими структурами. Он выкладывался на все сто процентов, но взамен ничего не получал, только в Лондоне находились люди, которые понимали его. Это и порождало определенное напряжение: публика превращалась в обывателей, когда ей предлагалось что-то типа ФЛОЙД, непростое для восприятия и требующее понимания. В пути Сид, стараясь компенсировать затраты своей энергии, расслаблялся по максимуму. Уверен, что он принимал прилично, как и все

остальные».

«В провинции они не проваливались потому, что зрители были необразованными, а пресса не знала, как их оценить. Пару лет средства массовой информации гадали, а не запретят ли вообще все движение андеграунда. Поэтому они так вяло реагировали на все происходящее из «подземелья» и не сразу врубились в андеграундовые фишки».

«Сегодня группа — объект пристального внимания, независимо от того, насколько это «диковинно» или «разрушительно». Человек начинает ощущать в себе шевеление этого синдрома подчинения фатальной неизбежности: «Кем мы будем завтра? Пережитком 60-х? Кем-то, на кого оказал влияние Сид Барретт?». Они акцентируют внимание на этом, а пресса — тут как тут».

«А ТОГДА они боялись подобного из политических соображений. ФЛОЙД отнюдь не бросались в политику с головой — они настаивали на предоставлении человеку права самому решать — «съезжать ему с катушек или не съезжать». Некомпетентность была просто чудовищной».

«New Musical Express» поприветствовала восходящую звезду ФЛОЙД и потребовала заполнить анкету на страничках, посвященных жизни любимчиков мейнстрима, указав там свой рост и вес, имена братьев и сестер, наличие и клички домашних животных, свои увлечения, возраст, в каком попал в шоу-бизнес, любимые цвета, блюда и актеров. Через эту церемонию закрепления в почетном статусе в колонке «Линии жизни звезд» NME в свое время прошли THE BEATLES, THE STONES и THE KINKS, не говоря уж о DAVE CLARK FIVE и HERMAN'S HERMITS. Теперь пришел черед ПИНК ФЛОЙД.

Конечно, можно поспорить, насколько ответы каждого из музыкантов были откровенны. Наиболее ответственный и серьезный Рик Райт в пункте «профессиональные амбиции» признался, что «хотел бы услышать симфонию собственного сочинения, исполненную в Ройял Фестивал-холле». Ник Мейсон избрал лучшее средство — юмор: «Сильнейшее влияние на карьеру: страх и ром». Роджер проявил нетерпение, написав: «Ма» и «Па» в графе «Имена родителей», «Никаких» — в графе «Увлечения» и «Полно!» — в ответ на вопрос о «Любимых цветах», хотя, судя по всему, старался отвечать честно (он даже включился в обычную игру поп-звезд, скостив себе годик). В отличие от них, Сид (упомянувший, однако, о том, что у него есть «кот по имени Ровер» — Бродяга) везде писал по поводу увлечений — «Никаких» или «Все» (по поводу любимых цветов, блюд и т.д.). Он мог, вообще, оставить добрую половину граф незаполненными.

В зависимости от настроения обозревателя, такой ход может рассматриваться либо как принципиальный протест, либо как проявление начальной стадии психоза. С подобной позиции можно оценивать и ужасное поведение Сида в телепередаче «Top Of The Pops».

Успех «See Emily Play» заставил ФЛОЙД выступать по национальному телевидению в этой программе столько раз, сколько сингл продержался в недельной Top Теп. Получилось — целых три раза. Музыканты и их менеджеры рассматривали такую возможность как неслыханную удачу. Но Сида передергивало от одной только мысли выступить в этом сиропистом шоу. Для него участие в «Top Of The Pops» означало одно: выставлять себя на продажу (пять лет спустя Рик Райт признался, что «Top Of The Pops» определенно была одним из худших моментов, через который мне пришлось пройти… какая-то гадость»). На записи радиопрограммы для Би-Би-Си «Субботний клуб» Барретт позволил себе еще больше, покинув студию со словами: «У меня никогда не появится желание сделать это еще раз».

Какие бы причины ни побудили Сида поступить таким образом, между ним и, по меньшей мере, двумя музыкантами группы появились первые признаки разлада. По словам одного близкого к ним человека, «Роджер всегда был ревностно амбициозен. Остальным пришлась по душе мысль стать поп-звездами, но Роджер постоянно пытался вовлечь ансамбль во всякие ситуации, влекущие за собой коммерческую выгоду, — и в плане общения с прессой, и в режиссуре концерта, и в сочинительстве. Ник Мейсон был на его стороне».

«Рик был гораздо менее амбициозной личностью, сначала мыслившей так же, как и Сид. Они много играли вместе, много вместе работали. По существу, они оба были курильщиками, а Роджер и Ник — выпивохами. Между ними начался раскол. Но Рик в итоге переметнулся в лагерь более сильных людей в группе».

В свою очередь, Питер Дженнер, несмотря на свои собственные трения с Уотерсом, чувствовал, что все действия басиста диктовались непреодолимым желанием «организовать все как можно лучше и сделать этот целый организм более управляемым». Он, по крайней мере, вспоминает Мейсона как «флойдовца, способного общаться с любым человеком. Ему, единственному из группы, не нужно было ничего доказывать. Он заслуживает огромного уважения за то, что на протяжении всего этого времени не позволил группе развалиться».

Джун Болан считает, что в определенной степени трения между членами ФЛОЙД возникли из-за Барретта,

харизматического певца и сочинителя, на которого всегда обращали больше внимания, чем на других. «Так происходит всегда — певца группы всегда чаще фотографируют. Он, вообще, был самым фотогеничным. Сид был как бы движущей силой группы, и вполне естественно, что в первую очередь люди хотели видеть именно его».

«Думаю, существует определенный показатель славы. Это может быть всего лишь один диск, вроде «See Emily Play» и вашей первой «Top Of The Pops», но потом все меняется, — говорит Джун. — Раньше они были четырьмя выросшими вместе или учившимися в одном и том же колледже людьми. А потом образовалось два лагеря: вы — курильщики и «торчки», а мы — выпивохи. «Выпивохи» ни в своем поведении, ни в способах общения в крайности не впадали. «Косякам», «кислоте» и бог знает чему еще они предпочитали выпивку. Мало-помалу в отношениях между ними образовывалась трещина».

Что касается творческих разногласий, то тут Джун винит ЛСД: «Чем больше «кислоты» кто-то принимает, тем великолепнее звучит в его голове музыка, но для сторонних наблюдателей это — чушь собачья. Те, кто не принимает ту же дурь, что и ты, не слышат того, что звучит у тебя в голове. Вот тут-то и находится яблоко раздора, потому что как единое целое этот механизм группы уже не срабатывает. Именно тогда все остальные начали самоутверждаться и отстаивать свои музыкальные права. Ричард высказывал соображения, как должны звучать клавишные, Роджер все воспринимал с энтузиазмом, а Ник — самая незначительная из всех фигура — по крайней мере, не маячил перед глазами!».

Питер Уинн Уилсон повествует о развитии тех событий несколько по-иному: «Всегда существовало огромное давление на Сида со стороны Роджера и Ника. Они пытались заставить его согласиться с их видением того, что должна делать поп-группа: необходимо, мол, включать последний сингл в концертную программу, равно как и отдельные композиции с пластинки. Такой подход совершенно не соответствовал планам Сида. Он очень хотел развиваться, совершенствовать музыку, пробовать новое, поскольку попал в струю аналогично думающих альтруистов того времени. Но Ник и Роджер уловили момент появления отличной возможности добиться серьезного коммерческого успеха группы».

«Они оказывали давление и на меня. Роджер часто жаловался, что его освещают прожектором совсем не так, как подобает освещать звезду. Я специально не подсвечивал кое-кого из них как «звезд рока», потому что я задумывал световое оформление, которое бы подчеркивало музыку, а не выделяло

кого-то из ансамбля».

«Турне ФЛОЙД, — говорит Сюзи Уинн Уилсон, — были сумасшедшими, там царил дух конкуренции, музыканты покрикивали друг на друга. У Роджера была очень тяжелая манера игры, как будто в этой концертной гонке кто-нибудь обязательно должен был быть победителем. Жизненные установки у них тоже разнились, вместе они жили только потому, что гастролировали вместе. Даже в еде у них были разные пристрастия. Сид, Пит и я были вегетарианцами и выкуривали значительное количество «травки», а остальные предпочитали пиво и сочные бифштексы. Мы находились в совершенно разных пространствах, далеко друг от друга».

Когда поведение Сида на гастролях стало более сумасбродным, остальные «флойдовцы» в отместку стали издеваться над ним. Во время одного «путешествия» они заставили его купить в придорожной закусочной вместо одного бутерброда целых двенадцать. Один за другим Барретт заталкивал их в рот, не замечая следов начинки из смятых сэндвичей на лице и руках, в то время как его коллеги со злостью подначивали Сида. Странно, что его не вырвало.

Джун Болан подтверждает, что «Сид потерял хватку, в том смысле что настроение у него постоянно менялось, а они относились к нему не по-доброму. Когда он вел себя как полный идиот, они усаживали его в автомобиль и отправлялись в длинные автомобильные прогулки, в одной машине, и некуда было скрыться, потому что потом надо ехать на концерт».

«Возможно, если бы в то время, в начале его нервного срыва, они отнеслись бы к Сиду с пониманием, то такого крушения могло бы и не произойти. Но теперь можно высказывать лишь предположения. Это все равно произошло бы, может быть, не с такими последствиями, но, как мне кажется, по отношению к Сиду парни вели себя гораздо хуже, чем следовало бы».

29 июля, точно три месяца спустя после эйфории Technicolor Dream, ПИНК ФЛОЙД выступили на втором мероприятии в Alexandra Palace. Название их группы в афишах стояло вторым после Эрика Бердона (Eric Burdon), окутанного тайной сан-францисских ночей, и нового состава его психоделической группы ANIMALS. Триумфального возвращения из этого Международного Love-In'a, как надеялись Питер Дженнер и Эндрю Кинг, не получилось. «Особенный интерес, — писал Кит Олтем (Keith Altham) из «NME», — вызывала непосредственно сама публика в возрасте от 17 до 25… с раскрашенными в синий, желтый или зеленый цвета лицами — краски были размыты лившим с небес

безумным дождем. Одни были в цветастых сюртуках, другие — в свободных одеждах, с яркими шарфами. Кто-то позвякивал бусами на шее и разбрасывал гвоздики».

Когда пришел черед ФЛОЙД, вспоминает Джун Болан, Барретта нигде не было видно. В конце концов она обнаружила его в гримерной — «впавшего в слабоумие, сидевшего в полной отключке, буквально окаменевшего…». Джун попыталась встряхнуть его, пока остальные переодевались перед выходом на сцену (для самого Барретта необходимость в переодевании отпала — он и так был одет в ярко-преяркие красные одежды). «Сид! — закричала она. — Это — я, Джун! Посмотри на меня!». Взгляд его был по-прежнему пуст и безразличен.

Тем временем аудитория накалялась и дымилась от нетерпения. Режиссер колотился в дверь, завывая: «Пора! Пора на сцену!». «А мы пытались привести Сида в чувство, — продолжает рассказывать Джун, — заставить его собраться, чтобы он мог играть. Он был не в силах говорить, находился в полной прострации. Роджер и я вывели его на сцену, по пути повесили ему на шею гитару и поставили его перед микрофоном».

«Вот когда следует отдать должное Роджеру за то, что он сделал: он на самом деле сумел заставить двух остальных музыкантов собраться, и они кое-как отыграли свой сет. Питер и Эндрю были на грани безумия — рвали на себе волосы».

Менеджеры вздохнули было с облегчением, когда Сид взялся за свой белый «Стратокастер», но праздник их был недолог: по словам Джун, он брал длинные диссонирующие ноты, не имевшие никакого отношения к тому, что исполняли остальные. По большей части, Барретт «просто стоял на сцене со съехавшей крышей».

К счастью для ФЛОЙД, Джун успела получить гонорар до того, как устроитель Love-In'а разобрался в происходящем. Узнав, что деньги в ее сумочке, Питер Дженнер проорал сквозь адский грохот: «Быстро в машину! Делай ноги!». «Я выскочила, — говорит Джун, — и сидела в машине до конца представления, повторяя: «Господи, пусть они меня не найдут, а то они стукнут меня по голове и отберут деньги!». Наверное, в то время промоутер, режиссер и вышибалы искали «кису с деньгами». Мы знали, что после такого никто и никогда не будет нам платить вперед, — не такими уж недоумками мы были, чтобы не понять такой простой вещи. Там было что-то около тысячи фунтов; для них — огромные деньги по тем временам. И все — десятифунтовыми купюрами — были в моей сумочке. Они выбежали с гитарами — и мы рванули! Фьють!».

Очередной номер «Melody Maker» сообщал, что «Сид Барретт страдает от «нервного истощения», а группа отказалась от всех запланированных выступлений на август. В результате они потеряли, по меньшей мере, четыре тысячи фунтов стерлингов». Статья появилась на первой полосе, и заголовок был набран аршинными буквами: «ПРОВАЛ ПИНК ФЛОЙД!». Такой стиль подачи информации вполне соответствовал новому статусу группы.

Глава 8. Параноидальные глаза

К началу лета 1967 завоевание Америки занимало все больше и больше места в стратегических планах Дженнера и Кинга. С тех пор как THE BEATLES учинили британское нашествие (the British Invasion), для каждой английской группы хотя бы с минимально раскрученным именем обязательным условием стала попытка повторить (если не превзойти) на гораздо более обширном рынке США свой успех на родине. «Английские группы, — говорит Питер Дженнер, — либо расцветают, либо прозаически распадаются после первого турне по Штатам». Если говорить о ПИНК ФЛОЙД, то, конечно же, их репутация ведущей группы британского андеграунда могла только способствовать успешным выступлениям в дни, когда их американские близнецы — типа JEFFERSON AIRPLANE — по-настоящему взламывали отечественный Top 10.

Дженнер отправился в Нью-Йорк, чтобы подготовить почву для прорыва ФЛОЙД. Благодаря связям Джо Бойда, ему был оказан Полом Ротшильдом (Paul Rothchild) теплый прием в офисе Electra Records. «Если хотите увидеть представителей андеграунда, — увещевал его Ротшильд, — вы должны поехать в Сан-Франциско». Когда Дженнер признался, что такое путешествие ему не по карману, продюсер настоял на перелете через континент первым классом за счет фирмы. «Это было очень мило с его стороны, — говорит Дженнер, — но в большой степени являлось как бы данью отношениям, царившим в то время. Я был вроде брата-хиппана, приехавшего из старушки-Англии».

В Fillmore West, однако, Дженнер был поражен тем, «насколько все было примитивно и насколько выступавшие там группы уступали английским психоделическим коллективам». В Лос-Анджелесе Дженнер присутствовал на сеансе звукозаписи самой выдающейся (и самой горячей!) новой команды Ротшильда — THE DOORS.

Несмотря на подобные жесты, босс Elektra Records Джек Хольцман не обратил внимания на ПИНК ФЛОЙД, когда они хотели получить контракт с EMI. По недосмотру группа попала на дочернее отделение EMI — Capitol, которое, в свою очередь, отправило их на свой захудалый лейбл Tower Records, где распоряжался Майк Керб (Mike Curb) (Керб впоследствии выступил инициатором громкой кампании по очистке звукозаписывающей индустрии от «исполнителей, ориентированных на темы, связанные с наркотиками», благодаря чему и попал в кресло вице-губернатора штата Калифорния).

После звуковых дорожек к дешевым фильмам о байкерах и оркестрованных самим Кербом тем из бродвейских мюзиклов фирма выпустила американский вариант «The Piper At The Gates Of Dawn», время выхода которого совпало с первым выступлением группы в США. Это счастье случилось 26 октября в зале Fillmor West. Capitol (как это часто случается) представляла собой компанию, стремившуюся возместить все сполна, вложив минимум, и не нянчившуюся со своими клиентами. К тому времени фирма во всю выдаивала свою самую упитанную денежную коровку по имени THE BEATLES, вплоть до 1966 года вырезая, по меньшей мере, по три композиции с каждого британского альбома, чтобы, собрав их на новый диск вместе с хит-синглами и песнями со вторых сторон сорокопяток, получить вдвое больше альбомного «продукта». «Сержант Пеппер», правда, избежал подобной участи, но такое гуманное отношение не распространялось на малоизвестных тогда ПИНК ФЛОЙД. Учитывая, что этим британским хиппи каким-то образом УДАЛОСЬ стать очередной молодежной сенсацией, руководство фирмы Capitol решило «сократить» «Волынщика» на три песни, чтобы потом, включив несколько номеров с синглов, немедленно выпустить ВТОРОЙ альбом группы!

В итоге первая и последняя композиции британской версии альбома — «Astronomy Domine» и «Bike» с пластинки исчезли, и «Flaming» убрали, расценив ее как потенциальный материал для сингла. Остаток песен перетасовали, нимало не заботясь о сохранении авторской идеи органичного развития повествования. Позже Рик Райт жаловался, что никто с Capitol даже и не удосужился сообщить группе о внесенных изменениях.

Такова была звукозаписывающая компания, которая в контролируемом мафией ночном клубе устроила «английским королям света» (как их рекламировали) что-то вроде показательного (или показного) приема. Но — в середине дня. Пока руководство Capitol пыталось поддерживать с Сидом и остальными непринужденную беседу, им подавали напитки несчастные девушки в колготках и чулках-паутинках, чьи усталые глаза говорили, что их подняли с постели специально по такому случаю.

Такую сюрреалистическую сцену можно было считать прелюдией к последовавшему затем монументальному фиаско. «В американском турне Сид стал серьезно осложнять нам жизнь своей эксцентричностью, — говорит Дженнер, который милостиво позволил Эндрю Кингу пожинать плоды этого турне. — Именно тогда стало совершенно ясно, что у нас возникла нешуточная проблема».

В Сан-Франциско ФЛОЙД выступали не только в Fillmofe West, но и дали несколько концертов в зале Winterland, где они играли перед BIG BROTHER AND THE HOLDING COMPANY — протеже их старого знакомого Чета Хелмза. Несколько разочарованный тем, что BIG BROTHER и другие хейт-эшберийские команды оказались «менее необычными», «отрывными» и «улетными», чем он ожидал, Уотерс — а с ним и Мейсон — был приглашен за кулисы певицей Дженис Джоплин для дружеского общения за рюмкой «Southern Comfort». Что же касается Хелмза, у него имелось несколько замечаний по поводу шоу ПИНК ФЛОЙД, «в котором царил сплошной «фидбэк», что для того времени было очень ново и прогрессивно. Уверен, Джими Хендрикс взял этот эффект «обратной связи» на вооружение именно после ПИНК ФЛОЙД.

«В Winterland Сид был в порядке, — говорит Питер Уинн Уилсон, отправившийся в США вместе с Дженнером и Кингом. — Но когда мы приехали в Лос-Анджелес, чтобы выступить в маленьком клубе, Сид впал в прострацию. Частично это произошло из-за того, что мы мало спали. Нас одолевали восхищенные калифорнийские девушки, которые требовали у нас наши «звездные» автографы, а потом предоставляли нам все, о чем только можно мечтать. Очень соблазнительно для человека из Англии, особенно при таком солнечном великолепии.

Не знаю, принимал ли там Сид «кислоту». Всеми выкуривалось огромное количество «травки», которой Роджер и Ник предпочитали такое же огромное количество виски «Southern Comfort».

Атмосфера беспечности развеялась после провального концерта в клубе Cheetah, где молчание гитары Барретта дало толчок к началу всяких разговоров. Держась за гриф, он стоял, уставившись в никуда, его правая рука висела плетью. После того как Сид не смог выдавить из себя ни звука, Уотерс и Райт решили сами заступить на вокальную вахту.

«Нет ничего странного в том, что Роджер так завелся, — говорит Питер Уинн Уилсон. — Мне кажется, я помню, как он требовал от Эндрю немедленно избавиться от Сида». Десять лет спустя Ник Мейсон открыто рассказал о своей реакции на поведение Сида: «Сегодня легко оглядываться назад, на прошлое, и пытаться придать ему какие-то определенные черты и очертания. Но когда ты находишься в полном смятении, когда у тебя в голове царит полнейшая неразбериха, ибо ты пытаешься остаться в группе, добиться успеха и заставить весь механизм работать — а ничего не вытанцовывается. Непонятно, почему все так получается, ты не можешь поверить в то, что кто-то

умышленно пытается завалить все дело. При этом твой внутренний голос, твой двойник, сидящий внутри тебя, говорит: «Этот человек — сумасшедший, он пытается уничтожить меня!». Разрушить МЕНЯ, знаете, — это очень личное. Заводишься до такого состояния, что ярость твоя никакому контролю не поддается.

Думаю, существовали некоторые необычайно ясные моменты, как это было в потрясающем американском турне, о котором мы будем вспоминать всю жизнь. Сид, расстраивающий свою гитару на протяжении всей композиции, ударяющий по струнам и опять расстраивающий инструмент, что очень современно (смех), но группе-то практически невозможно ему подыграть! Во время других выступлений он — так или иначе — прекращал играть, но оставался стоять на сцене, заставляя нас выкручиваться из ситуации изо всех сил. В таких случаях думаешь: «Нам позарез нужен кто-нибудь еще или, по крайней мере, пусть хоть кто-нибудь поможет!».

«В то время, — говорит Уинн Уилсон, — нас не покидало ощущение, что он вот-вот «соскочит». Я был очень близок к Сиду, и в определенной степени чувствую за него личную ответственность . Иногда ситуация складывалась, прямо скажем, мало приятная».

«На Сида было страшно смотреть — и страшно находиться рядом. Ты говоришь что-то, так, как обычно общаешься с другими, а в ответ получаешь пустой, абсолютно параноидальный взгляд». «Такая мрачная картина усугублялась новой, совершенно дурацкой, прической Сида.«Мы все отправились к «Видал Сассун» (Vidal Sassoon) и сделали перманент, — вспоминает Уинн Уилсон. — Сид был совсем плох. На нем была цветастая рубашка с обшитым тесьмой воротником и широкими рукавами, которая, если бы все было в порядке, выглядела забавной. Но в сочетании с его напряженностью и паранойей эта одежда производила отвратительное впечатление». Capitol тем временем продолжала расточать щедроты. Покатав ФЛОЙД по Беверли-хиллз, чтобы они поглазели на дома звезд, представитель фирмы торжественно провозгласил: «Да, вот мы и в самом центре всего этого — Голливуд и Вайн!». При этих словах Барретт моментально вышел из транса и воскликнул: «Как здорово оказаться в Лас-Вегасе!».

Другим желанным гостем в Лос-Анджелесе был Элис Купер, пригласивший Сида и остальных отобедать вместе с его группой. Таким образом, рокеры, являющие собой некий суррогат-заменитель психоделии, получили прекрасную возможность встретиться лицом к лицу с настоящими представителями этого направления. Гитарист Купера Глен Бакстон (Glen Buxton) ушел с

обеда, будучи твердо уверенным, что «Сид определенно явился с Марса». Хотя Барретт едва ли произнес пару слов за весь вечер, Бакстон не считает, что он был уж таким стопроцентно некоммуникабельным. «Ни с того ни с сего я взял сигару и передал ему, — вспоминает он, — а он кивнул головой, как бы говоря: «Да, спасибо…». Очень странно. Произошел как бы сеанс телепатической связи, настоящий сеанс! Совершенно неожиданно оказываешься вовлеченным в какое-нибудь действие. Например, передаешь сахар или что-то еще и думаешь: «Черт возьми! Я не слышал, чтобы кто-нибудь что-то сказал». Первый раз в жизни я встретил человека, который свободно владел таким даром. А этот парнишка «выпадал» и возвращался постоянно».

Теледебаты в Tinseltown с Пэтом Буном (Pat Boone) 5 ноября и Диком Кларком (Dick Clark) 6-го соответственно должны были стать самым примечательным событием турне. Но они закончились полным провалом. В ответ на дурацкие вопросы Буна Сид хранил молчание, глядя в лицо ведущему пустым, немигающим взглядом, как зомби. Когда же пришло время пропеть (надо думать, под фонограмму) «See Emily Play» в передаче «American Bandstand», он, вообще, не разжимал губ — образно говоря, «на устах его лежала печать». В самый разгар наслоения столь ужасных эпизодов Эндрю Кинг решает сказать «стоп!» столь убыточному развлечению: отправить компанию следующим самолетом домой — по хатам! — вынудив телешоу «Beach Party» подыскать замену. Кроме того , 12 ноября ФЛОЙД должны были выступить в нью-йоркском клубе Cheetah. Однако обстоятельства складывались так, что и Нью-Йорку, называемому на слэнге «Большим яблоком», приходилось ждать лучших флойдовских времен. Во время незапланированного недельного отпуска неожиданно обнаружилось, что почти у всех (после того, что они натворили) есть неотложные дела в Лондоне. «Они вернулись из Штатов с гонореей, — вспоминает одна из подружек. — Они с остервенением подставляли свои мягкие места под уколы».

Если бы все шло по плану, после Нью-Йорка группа выступала бы в Голландии, в Роттердаме, а потом начала бы еще одно изматывающее турне по Великобритании. В подобном беличьем колесе вертелись тогда жаждущие славы поп-звезды: «Добро пожаловать, сынок, добро пожаловать… в Машину!». К такой гонке Барретт оказался совершенно неприспособлен и с психологической, и с творческой точек зрения. Теперь, когда машина шоу-бизнеса была запущена полным ходом, ее едва ли можно было остановить, сбавить ход или попридержать. Нужно

было платить по бесконечным счетам, которые набегали из-за многомерных шоу ФЛОЙД. Музпечать жаждала интервью, фэнзины требовали фотографий, а фирмы грамзаписи бредили новым синглом. И остальные флойдовцы не собирались расставаться со своим шансом стать звездами только из-за того, что здоровье Сида было ни к черту. The show must go on… Шоу должно продолжаться.

ФЛОЙД сразу же отправились в путь как разогревающий состав у THE JIMI HENDRIX EXPERIENCE, в старомодном «сборном турне» а-ля 50-е годы, где выступали семь команд, игравших по два раза за вечер, и каждый раз — в другом городе. Однако исполняемая музыка представляла собой бескомпромиссный прогрессивный рок образца 1967 года. Премьера шоу 14 ноября в лондонском Ройял Альберт-холле даже получила название в лучших традициях андеграунда — «Алхимическая свадьба» («The Alchemical Wedding»).

Именно на этом концерте Питер Уинн Уилсон применил ультрановый эффект, позволявший мгновенно менять цвет. «Я разгонял две установки на полную скорость, затем убавлял освещение и получал неверно мерцающий белый свет. Но когда я потом сбавлял скорость, от любого быстрого движения музыкантов на сцене получались радужные тени. Первое, что вы видели, — как расцвечивались руки Ника, потому что он двигался быстрее остальных. А затем спадала скорость — и радуги расширялись до тех пор, пока вся площадка не начинала пульсировать лучами. Но нельзя было понять, какого именно цвета были лучи, потому что все менялось так быстро».

«Это был потрясающий эффект. Он обладал всеми свойствами вводящего в транс стробоскопа, но без резких вспышек, из-за которых возникают неприятные ощущения. Я редко использовал стробоскопы в шоу ФЛОЙД, поскольку они, с моей точки зрения, по своему воздействию были чересчур агрессивны для той музыки, в которой мы купались». Уинн Уилсон мог радоваться тому, что только один фэн «откинулся» из-за придуманного им эффекта — «неплохой результат по сравнению с массовой дурнотой, которая охватывала при включении стробоскопов зрителей-торчков и превращалась в настоящую эпидемию.

В Ройял Альберт-холле насыщенное световыми эскападами шоу и чувство чего-то грандиозного, переживаемое зрителями, позволили ФЛОЙД спокойно прокатить свое короткое выступление третьими по счету. Старания Барретта поучаствовать в шоу были весьма похвальны, хотя и не очень ощутимы, и являлись всего лишь короткой ремиссией болезни.

Помимо жесткого расписания, турне в одной связке с

Хендриксом включало все те приемы шоу-бизнеса, против которых возражал Сид. И это неминуемо обострило отношения в группе. Выступавший хедлайнером Хендрикс на каждом концерте работал по 40 минут, THE MOVE — 30, а ФЛОЙД должны были вывернуться наизнанку и показать, что ОНИ за штучки такие, — всего за 17 минут. С точки зрения Уотерса и Мейсона, это вынуждало группу исполнять набор проверенных хитов, подаваемых в усеченной и удобоваримой форме.

Для Барретта же музыка служила актом спонтанного самовозгорания, и какое-либо повторение было лишним. Когда он воспротивился попытке своих коллег прибавить чуточку профессионализма, они, в свою очередь, с еще большей нетерпимостью стали относиться к его выходкам. «Похоже, они не отдавали себе отчета в том, что Сид был в состоянии глубочайшего психоза, — говорит Сюзи Уинн Уилсон, — они этого не чувствовали. Барретт же был сверхчувствителен к окружающей его обстановке. Он не мог даже войти в комнату, если там чувствовалось хоть малейшее напряжение или раздражение».

Сторм Торгесон, друг Сида, более сочувственно относится к коллегам Барретта в тот период. «Он взял ноту, отличную от остальных в прямом и переносном смысле. С ним стало невозможно работать. Сегодня, оглядываясь назад, я могу сказать, что они должны были лучше позаботиться о нем, но это очень трудно, когда ты так молод и нет никакого опыта в решении проблем. Слишком много сил уходит на это».

«Возможно, Роджер и Ник лучше просчитывали коммерческую сторону дела, но в музыкальном плане Сид был на голову выше остальных. И, если мне не изменяет память, БАЛЛАСТОМ он не был. Нужно воздавать должное людям за их самостоятельность — или же за отсутствие таковой».

Турне Хендрикса продолжалось, а Барретт становился все мрачнее и подавленнее. «Сид стал угрюмым, у него появились темные круги под глазами, — говорит Сюзи, — но все равно он был очень, очень красив. Он накладывал на лицо много грима, и ему это шло».

Однако, несмотря на мистический вид, который придавал Сиду карандаш для подводки глаз, и яркие румяна, превращающие его в настоящего актера, этот глэм-рокер до кончиков ногтей иногда не мог заставить себя выйти на сцену. Тогда подменял Дейв О'Лист (Dave O'List) — соло-гитарист из THE NICE (которые выступали в концерте пятыми). В водовороте психоделического светошоу Уинни Уилсона поклонники с трудом

могли заметить подмену. «Девушки в первых рядах с распростертыми объятьями, умываясь слезами, вопили: «Сид! Сид!». По крайней мере, один раз, как вспоминает Сюзи, Сид в это время уже ехал… Бедному Питеру Дженнеру пришлось бросить все, ринуться за ним и везти обратно (четвертыми выступали AMEN CORNER — группа модов, чей певец Энди Фэйруэзер-Лоу (Andy Fairweather-Low) двадцать лет спустя станет гитаристом Роджера Уотерса).

Джими Хендрикс, как и все остальные, не подозревавший о серьезном расстройстве здоровья Барретта, с иронией называл его не иначе как «смеющийся Сид Барретт». У него самого была причина для веселья: он стал всемирно известным, а его гитарные поистине взрывные импровизации во время турне принимались «на ура». «Девушки с остервенением вешались на него, как будто этот день в их жизни был последним, — говорит Сюзи Уинн Уилсон, — помню, как две трясущиеся девушки вышли из его комнаты. Одна из них имела с Хендриксом, как это говорят, «ошеломляющую физическую близость», и ее подружке пришлось вести жертву близости в уборную, чтобы та привела себя в порядок и ликвидировала следы причиненного ущерба». В какой-то степени количество зрителей на гастролях Джими Хендрикса увеличилось за счет живописного клана девушек-группиз, называвшихся PLASTER CASTERS (что-то вроде «мастерицы по гипсовым маскам»). Их задачей по жизни была отливка слепков с членов самых крутых рок-н-ролльщиков. Увенчав свою легендарную коллекцию точной копией «малыша» Джими Хендрикса, они устроили выставку трофеев на полке за кулисами, Для услады взоров участников всей гастрольной тусовки. Идея оставить гипсовые фаллосы ПИНК ФЛОЙД для будущих поколений не очень-то грела души THE CASTERS. «Потому что: а) они были недостаточно известны, — говорит Сюзи Уинн Уилсон, — и б) они не были сексуальны. Считалось, что они — это Искусство».

Кроме того, трое участников группы были женаты или обручены. Если говорить о Роджере, то его помолвка с Джуди Трим была как бы ответной реакцией на поведение роджеровской матери, которая отличалась своим собственническим инстинктом и все время подначивала сына пойти и поискать «грязных девчонок», втайне надеясь, что он не станет связываться надолго с какой-нибудь порядочной, «честной», девушкой. Однако у новой миссис Уотерс было с матушкой мужа немало общего: обе они были школьными учительницами, левыми радикалками и не выносили рок-н-ролл (Джульетта Рика Райта и Линда Ника Мейсона, наоборот, сами музицировали).

Что же касается Сида, то как бы возмещением за тяжести звездной поп-жизни ему служило постоянное присутствие тел спящих или просто лежащих в его комнате девиц, достигших совершеннолетия. Как и в своих романах с наркотиками, едва ли Сид ограничивался здесь обычным выслушиванием исповедей и отпущением грехов. Сторм Торгесон считает, что это «распутство» могло повлиять на его срыв, поскольку то, что он был «привлекательным и располагающим к себе парнем и нравился девушкам, совсем не обязательно положительно сказывалось на восприятии Сидом окружающей его реальности. Часто это чувство просто испаряется. Думаю, что и из-за этого он приходил в замешательство, ведь это тоже было своего рода перегрузкой. Вот вам еще одна причина».

Несмотря на подобные обстоятельства, Сиду пришлось пережить мгновение идиллического спокойствия в водовороте турне Хендрикса. Когда они были вблизи Манчестера, Сид, Сюзи и Питер Уинн Уилсон приняли решение отдать дань уважения и навестить поэта Нила Орэма (Neil Oram), автора «Прогулки» («The Walk»), недавно осевшего в нескольких милях от Хаворта. В этой продуваемой всеми ветрами горной деревушке, более известной как место проживания сестер Бронте, был написан роман «Грозовой перевал» («Wuthering Heights»). Со времен Свободной школы и визитов в дом номер два по Ирлхэм-стрит Орэм приобрел статус легенды андеграунда среди его бывших коллег. С симпатией описываемый Уинном Уилсоном как «один из самых нездорово выглядевших людей из тех, с кем вы могли встретиться, — возникало ощущение, что, несмотря на его удивительные стихи, он повсюду стряхивает своих вшей», — Орэм уехал изучать фермерское дело в особой коммуне на болотах, где, по слухам, овощи сообщали о восходе солнца всем, кто духовно находился с ними на одной волне».

«Думаю, капуста подсказала Нилу, куда идти и где остановиться, — смеется Сюзи, — он прошел несколько миль, обнаружил пустующий коттедж с террасой, расположенный на склоне холма, — замечательный маленький коттедж без электричества — и с тех пор там и живет, следя за неприкосновенностью границ участков». Хотя у Роджера и Ника не было времени на подобную ерунду, «улетный» контингент ФЛОЙД, конечно же, должен был посетить Нила.

Похоже, домик поэта действительно обладал какими-то сверхъестественными свойствами, так как Барретт, по словам Сюзи, «на самом деле расслабился, почувствовал себя в домашней обстановке, оказывавшей на него благотворное влияние». Вдали от дорог и нервного напряжения, свойственного гастрольной

жизни, Сид опять был прежним Сидом, пока они сидели у потрескивающего огня и Нил угощал их гречневыми оладьями.

Чары волшебства для музыкантов исчезли без следа, когда выяснилось, что остальные участники группы низложили Уинна Уилсона, заменив Питера его заместителем Джоном Маршем, со знанием дела принявшим на себя командование световым шоу ансамбля. С тех пор как концертные гонорары ФЛОЙД выросли до трех- и четырехзначных цифр, Роджер и Ник с ревностью относились к 5 процентам от сумм за выступления, которые, вместе с 20 фунтами аванса в неделю, получал Уинн Уилсон. Если учитывать накладные расходы на установку, получалось, что он приносил домой больше, чем любой из четырех музыкантов. Марш с радостью согласился получать в неделю всего лишь 15 фунтов стерлингов.

Такой поворот дел устраивал и Дженнера с Кингом, в доме Которого долгое время жил Марш. Кроме того, эти самые 5 процентов могли улучшить показатели финансового отчета Blackhill Enterprises.

Уинну Уилсону ничего не оставалось делать, как собирать вещички: «Вероятно, распад личности Сида и отношение к нему остальных участников группы было, помимо прочего, способом вынудить уйти меня и Сюзи». Что касается имевшего смутное представление о «кислотной» тусовке Марша, то он был представителем сословия модов и не пытался притворяться, будто он настроен на одну «специальную» волну с Сидом.

Принимая во внимание напряженный ритм гастрольной жизни и уход двух близких друзей и коллег, а также влияние «кислотного» окружения в доме Барретта в южном Кенсингтоне, жизнь Сида теперь могла изменяться только от плохого к худшему.

Глава 9. Тонкий лед

Третий сингл ПИНК ФЛОЙД — сочинение Барретта «Apples And Oranges» в паре с композиторским дебютом Райта — песней «Paint Box» на оборотной стороне, вышел во время совместного турне с Джими Хендриксом. Калейдоскопическая зарисовка городской жизни в текстах Сида — длинные ряды полок супермаркета и кормление уток на берегу реки — вызывает в памяти битловскую «Penny Lane», а вопль: «Мы думали, вам бы хотелось это знать!» («We thought you might like to know!») — совершенно очевидный кивок в сторону «Сержанта Пеппера».

Однако, в отличие от двух предыдущих синглов, в спешке записанная композиция «Apples And Oranges» не только лишена присущих THE BEATLES ходов-«крючков», но и исполнена (как бы это поточнее выразиться?) с выпадением из тональности, а каждый неимоверно ускоряемый по темпу куплет ложится на совершенно разную музыку — вряд ли такой подход можно было бы назвать рецептом изготовления шлягера. Хотя «New Musical Express» назвала ее «самым психоделическим синглом, который ПИНК ФЛОЙД успели сочинить к настоящему моменту», на состояние британских хит-парадов эта песня никакого влияния не оказала (давным-давно ставшая раритетом, никогда не выходившая в Америке на сингле, «Apples And Oranges» у коллекционеров оценивается в сотню долларов).

Годы спустя, Роджер Уотерс обвинил в неудаче Нормана Смита: «…«Apples And Oranges» уничтожена работой продюсера. Это чертовски хорошая песня». Свое отношение к провалу Сид выразил довольно лаконично: «Наплевать и растереть».

Так или иначе, статус ПИНК ФЛОЙД как «ориентированной на хит-парады группы» был поставлен под сомнение, а из-за растущих слухов о нестабильных выступлениях Сида под угрозу были поставлены и соглашения с промоутерами группы. Питер Дженнер, оправдывая свою собственную роль в этой истории, говорит: «EMI сообщила нам, что нужен новый сингл, а эта песня была единственной, имеющейся в нашем распоряжении. Нам пришлось выпустить ее, не так ли? Еще один пример нашей наивности и неопытности. Больше ничего не оказалось под рукой».

На самом деле в запасниках ФЛОЙД пылились три другие композиции Барретта; по сравнению с ними «Apples And Oranges» — потрясающе коммерческая вещица. Единственной песней, которую Сид предложил для сингла, была абсолютно кускообразная «Jugband Blues», в средней части которой, по

настоянию Барретта, участвует приглашенный секстет Армии спасения. Барретт попросил их «играть все что душе угодно». Цитируя такие фразы, как «Теряюсь я в догадках, кто ж эту песню сочинил?», Дженнер описывает «Jugband Blues» как, «судя по всему, поставленный самому себе окончательный диагноз шизофрении».

В конце концов, «Jugband Blues» следующим летом всплыла на втором альбоме группы, а такие автобиографичные, как «Scream Thy Last Scream» («Old Woman With A Casket») и «Vegetable Man», со временем стали образцами незаконно копируемых песен среди тех, кто выпускал флойдовские бутлеги. «Сид написал «Vegetable Man» в моем доме, — вспоминает Дженнер, — это было нечто сверхъестественное. Он засел за работу и просто-напросто описал самого себя — то, что было на нем, и то, что он в то время делал»:

> «In yellow shoes I get the blues…
> In my paisley shirt I look a jerk»
> (Я надел желтые ботинки и сочинил блюз,
> В моей расписной рубашоночке я выгляжу каким-то ничтожеством»).

«После того как Сид ушел из группы, все решили, что эти песни — чересчур насыщены образами и эмоциональны. Они не знали что с этими произведениями делать. Вещи были сродни словам пациента, произнесенным на приеме у психиатра, — необычное свидетельство серьезного психического расстройства.

Я всегда был уверен, что они должны появиться на свет, поэтому я сделал так, чтобы имевшиеся у меня копии были услышаны. Я знал, что Роджер или Дейв никогда не допустят того, чтобы песни были изданы. Они чувствовали, что в чем-то эти вещи непристойны — так же, как, например, тиражирование фотографий обнаженной известной актрисы. Это было бы игрой не по правилам. Но я полагал, что это — отличные песни и являются произведениями искусства. Они какие-то беспокойные, и в них нет ничего смешного, но эти сочинения — одни из самых прекрасных работ Сида, хотя, видит Бог, не желал бы я кому-то пройти через то, что он пережил, чтобы сочинить эти песни. Они — словно картины Ван Гога».

Ван Гог, не Ван Гог, а Дженнер и его компаньон столкнулись с развивавшимся в группе «экономическим кризисом». Первоначальный поток денег иссякал, а на горизонте замаячили налоговые выплаты. Мы все ломали голову: «Черт возьми, как нам сделать так, чтобы все вертелось и дальше, выдавая людям еще и

зарплату?». На одном из собраний коллектива Дженнер насчитал 33 человека (включая избранных подружек и жен) — ртов, требующих каши, было многовато!..

«К концу недели, — вспоминал Роджер Уотерс, — мы все заходили за своими чеками, и вот люди стали приходить за деньгами все раньше и раньше. Они хватали чеки и бежали в банк, чтобы получить деньги, потому что денег На всех Не хватало, так что, кто первый хватал чек — тот и получал наличные. Чеки все время возвращали назад — из-за отсутствия денег на банковском счете».

Единственным выходом для Blackhill Enterprises было вложение капитала в различные предприятия: Дженнер долгое время вынашивал идею о хипповской бизнес-империи, подобной «Apple». Первым клиентом фирмы, помимо ФЛОЙД, стал исполнитель, который мог появиться только в Лондоне и только в 1967 году: TYRAN-NOSAURUS REX Марка Болана.

Болан впервые заявил о своем присутствии в свингующем Лондоне как убежденный стиляга по имени Марк Фелд (Mark Feld), но, по словам Дженнера, «тогда еще можно было полностью измениться, можно было увидеть сияние света, родиться заново и стать хиппи». Для небольшого круга своих андеграунд-поклонников похожий на эльфа Болан реинкарнировался в посланца из другого мира и времени — в накидке, наигрывая на акустической гитаре и распевая о странных мистических созданиях родом с отдаленных берегов его богатого воображения. Его «группа» включала в себя только Стива Тука (Steve «Peregrine» Took), одного участника-исполнителя на бонгах, взявшего себе псевдоним по имени персонажа из книги Толкиена «Властелин колец» (еще до того как он связался с Боланом по объявлению в «IT»).

Наиболее энергичным поклонником этого шушерного дуэта был бывший диск-жокей «Радио Лондон» Джон Пил (John Peel), принятый на работу как самый известный хиппи на Би-Би-Си, после того как в августе 1967 года закрытыми оказались «пиратские» радиостанции на судах, которые плавали вблизи берегов Великобритании. В своей передаче, выходившей поздно вечером, Пил прокручивал в эфире две песни Болана, написанные до создания группы, — «Hippy Gumbo» и «The Wizard». Заинтригованный необычным голосом и текстами, Эндрю Кинг приказал Джун отвезти себя на «роллс-бентли» на состоявшийся в обеденный перерыв концерт в колледже Илинг.

Джун была поражена внеземным «свечением» Марка (раньше она считала, что такой свет мог исходить только от Сида) — таким, как «у свечи, которую вот-вот должны задуть». Несколько

дней спустя Болан заглянул в офис Blackhill, чтобы окончательно очаровать Дженнера своими (как их называет менеджер) «честнейшими хипповыми рассказками, напоминавшими сэндвичи с лютиками». Контракт был подписан. «То, что ПИНК ФЛОЙД делают электроникой, — объявил Марк в поп-печати, — мы делаем в акустике».

В те дни работа дуэта обычно навевала сравнения с сочинениями Донована или другого таинственного коллектива — протеже Джо Бойда THE INCREDIBLE STRING BAND. Болан не очень-то хвастал изяществом своего музыкального материала и тем, что они черпали свое вдохновение из традиционно-фолковых средств выражения, эта скромность вполне компенсировалась легким стилем игры и впечатляющей дерзостью исполнителей. По словам близких людей, настоящим андеграундным кумиром Марка был Сид Барретт.

«Он пришел в Blackhill потому, что фирма занималась менеджментом Барретта, — утверждает Джун, — это было признанием существования родственной души, признанием того, что существовал еще один, подобный ему, еще один сумасшедший, который, осознавая свою исключительность, не знал, где ему пристроиться. Болан все больше понимал это. С Сидом он никогда не встречался, но досконально знал все его песни и все тексты; так он добрался туда, где, по его мнению, находился первоисточник. Он рассуждал следующим образом: «Если они могут работать с Сидом Барреттом, значит они именно те люди, которые будут работать и со мной».

«Это напоминало магнетизм. Он радовался тому, что находился в офисе фирмы, занимавшейся менеджментом Сида Барретта. Нормальный, обычный офис из двух комнат с телефоном, пишущей машинкой. Марк был просто счастлив, что Сид бывал здесь».

«Магнетическая сила» — вот слово, подходящее для определения того взаимного притяжения, которое возникло между Джун и Марком. Буквально через несколько дней Джун ушла от своего ювелира, а Марк покинул стандартный сборный домик своих родителей. Парочка поселилась в старом автофургоне, купленном у Джульетты Райт, а потом они нашли квартирку без горячей воды в Ноттинг-хилл.

«С момента моей встречи с Марком, — говорит Джун, — я поняла, ЧТО значит быть верной. Сид все еще встречался со мной, собственно, контакт между нами был всегда, даже сейчас, если, конечно, он знал, где меня найти. Но совершенно не было возможности заботиться о них обоих. Все двадцать четыре часа в сутки уходили на одного».

Другие источники утверждают, что роман Джун с фирмой Blackhill закончился довольно кисло, когда вернувшийся после медового месяца Эндрю Кинг был неприятно удивлен, обнаружив девушку в своей постели с танцующим эльфом. По словам Питера Дженнера, Марк отреагировал на увольнение Джун следующим образом: он прекратил свое сотрудничество с Blackhill — под тем предлогом, что менеджеры пытались придать его фантазиям в стиле «а-ля Барретт», созданным методом излияния потока сознания, более коммерческое звучание электрического попса.

К концу десятилетия Болан не только «обратился в электрическую веру», но сократил название группы до T. REX и избавился от хипповского имиджа (а заодно и от своего приятеля), чтобы предстать перед публикой в совершенно другом облике: сияющим-сверкающим (буквально «glitter») подростковым идолом с вереницей хитов, идущих под «номером». Так же, как и в случае с ФЛОЙД, Дженнер и Кинг вынуждены будут признать удачу коммерческого прорыва их бывшего подопечного, но уже в качестве посторонних лиц: менеджмент T.REX перешел в руки Тони Ховарда (Topy Howard), бывшего одно время агентом ПИНК ФЛОЙД, и Джун Болан (Марк и Джун в конце концов поженились в 1970 году).

Во время создания альбома «Electric Warrior» прототипом умирающего романтического очарования для Марка — включая подведенные глаза, завитые штопором волосы и яркий грим — послужил образ Сида Барретта. Его Болан все еще считал «одним из немногих людей, которого я действительно мог бы назвать гением… Он оказал на меня невероятно сильное влияние». «Сверкающий король» (король глиттер-музыки) был как две капли воды ПОХОЖИМ на Сида образца конца 1967 года. Джун говорит о своем покойном муже: «Сид чрезвычайно повлиял на него — мы много разговаривали об этом, после того как Барретт заболел и больше не играл во ФЛОЙД».

Молодой Дэвид Боуи, ставший основным соперником Болана в глэм-роке начала 70-х, в не меньшей степени был сформирован и взращен на творчестве Барретта. Мысль о том, что поп-музыка и высокое искусство могут образовывать единый сплав, впервые осенила его, как сам Боуи много лет спустя сообщил журналу «Пентхаус», когда он забрел на представление ПИНК ФЛОЙД в клубе «Марки». «А там был Сид Барретт с белым восковым лицом и обведенными черным глазами. Это странное существо пело перед группой, которая использовала световое шоу. Я подумал:

«Ух ты! Он — представитель богемы, поэт, а поет в рок-группе!».

Изменчивая, как хамелеон, «барреттовская фаза» впервые проявилась на альбоме 1969 года «Space Odyssey» в композициях «The Cygnet Committee» и «Arnold Korns», созданных под впечатлением от «Арнольда Лейна». Когда в 1971 году Боуи встретился с Миком Роком, и тот стал полуофициальным фотографом восходящей звезды, немалую роль тут сыграл факт дружбы Рока с Барреттом. Дэвид поделился с Миком тем, что Сид Барретт оставался для него одним из трех человек, оказавших на него наиболее сильное музыкальное влияние (наряду с Игги Попом и Лу Ридом). В 1973 году Боуи запишет собственную версию «See Emily Play», появившуюся на альбоме «Pin-Ups».

Компания Blackhill никогда не получала особой прибыли от TYRANNOSAURUS REX или от Роя Харпера (Roy Harper), другой знаменитости андеграунда (в будущем Рой исполнит вокальные партии на «Have A Cigar» ПИНК ФЛОЙД). Тем временем Дженнер проявлял чудеса изобретательности, пытаясь получить субсидию-грант в размере 5000 фунтов стерлингов от Британского совета по делам искусств (Arts Council of Great Britain). Однако все заинтересованные в получении этого гранта буквально терялись, когда их прижимали, как у нас говорят, к стенке, дабы уяснить, на что же Должны пойти эти деньги. Роджер Уотерс ближе всех подобрался к заветной сумме, пространно объясняя, что «речь идет о поэме, подобной «Илиаде», похожей на сказку, со сценами борьбы добра и зла», положенной на музыку ПИНК ФЛОЙД. От лица рассказчика выступал Джон Пил. Артур Браун исполнял часть саги, которая называлась «Demon King».

«The Daily Express» в редакционной статье превзошла самое себя, Убеждая читателей, что подобное просто невозможно: «По сведениям, полученным из некоторых источников, ПИНК ФЛОЙД производят звуковой аналог видений, вызванных приемом ЛСД… Такое происходило на примечательных мероприятиях, стимулирующих применение наркотиков, которые известны как «выпендрежи» (freak-outs), где девушки корчатся и верещат, а голые юноши разрисовывают друг друга желе и красками. Я считаю, что Британский совет по делам искусств не должен выносить положительное решение по данному вопросу. А каково ваше мнение?». Прошение о предоставлении гранта группе было отклонено.

В первые дни января 1968 года читателям «Fab(ulous)» намекнули, что скоро кое с кем из собравшейся отпраздновать день рождения четверки, попавшей на обложку глянцевого журнала для подростков, могут произойти неприятности. «В этом

месяце, — писал «Fab», — мы не только отмечаем четвертую годовщину выхода в свет нашего журнала, но это еще и месяц дней рождения половины состава ПИНК ФЛОЙД».

Статья включала в себя обсуждение с «новорожденными» Мейсоном и Барреттом темы празднования дня рождения. Сид вспоминал, как проходил его праздник в детстве: «Помню, игры в темноте, когда кто-то прячется, а потом — как врежет тебе подушкой. Бывало, мы разоденемся и идем на улицу, чтобы швырять камни в проезжающие мимо машины». Ник и Сид признались, что, «когда все это прошло», они хотели стать, соответственно, архитектором и художником.

«Но, насколько нам известно, — подвела итог Салли Корк (Sally Cork) из «Fab» (которая успела застать лучшие дни Барретта), — мы будем очень счастливы, если они останутся такими, какими видим их сегодня. И будут продолжать в том же духе, являясь частицей самой прогрессивной и психоделической группы под названием ПИНК ФЛОЙД».

За кулисами подобных идиллических сцен кампания за исключение Сида развернулась теперь в полном масштабе. Роджер, по словам Дженнера, возглавил фракцию, выступавшую под лозунгом «Сид должен уйти». Один из близких знакомых вспоминает, что Уотерс составил список жалоб на Барретта, причем некоторые из них были совсем пустяковыми. Смысл одной из жалоб состоял в том, что Сид постоянно «стрелял» сигареты у Роджера и никогда не покупал свои. Роджер заявил, что это и было последней каплей, переполнившей чашу его терпения.

Сторм Торгесон, однако, считает, что «несправедливо винить во всем только Рика, Ника и Роджера. Насколько я помню, они и сами не знали, как следует правильно поступить. Вы не станете в порыве злости отрезать себе нос и уродовать свое лицо — ведь Сид был автором песен. Роджеру уже тогда приписывают эгоцентричность, которая на самом деле проявилась у него позже. Не думаю, чтобы в те дни он был таким записным эгоцентристом. Для них времена были непростыми».

«Действовали они очень неохотно. Я знаю это, потому что они собирались в моей квартире и обсуждали, как трудно с Сидом, и у нас был долгий разговор о том, что же делать. Я пытался рассудить их, выступал в качестве арбитра, так как они отдавали себе отчет в том, что я хорошо знал Сида».

«Помню, волосы у него были липкие и спутанные, как у панка. Помимо всего прочего, он был новатором, даже тогда, но его нововведения (как это случается со многими творческими личностями) появлялись в результате беспокойного, неуравновешенного поведения. Одно дело восторгаться этим как

проявлением творческой стороны личности, а другое — уживаться с ним. В этом и заключалась постоянная дилемма для ФЛОЙД — они не могли сосуществовать в одной группе с ее основной творческой личностью».

Эндрю Кинг тем временем поселил Сида, Линдси и их котов — Пинка и Флойда — в принадлежавшую его отцу квартиру на вершине Ричмонд-хилл. Но все надежды на создание для Барретта более спокойного окружения рухнули, когда волна прихлебателей нахлынула и в это пристанище: «торчков» и groupies было столько, что квартира стала напоминать железнодорожный вокзал. «Есть мнение, — говорит Торгесон, — хотя и не подтвержденное какими-либо подробностями, что до самого конца в течение нескольких месяцев неизвестные добавляли в кофе Барретта «кислоту»…».

Питер Дженнер вспоминает, что он и Кинг «боролись как безумные за то, чтобы оставить Сида в группе. Нам столько пришлось испытать. Будучи ученым, знакомым с азами психологии и социологии (отсутствие знаний — опасная вещь), я перепробовал все, что, по моему мнению, могло облегчить участь человека, находившегося в кризисе, в состоянии психологического стресса. Но в итоге нам пришлось согласиться с тем, что все зашло слишком далеко. Они выходили на сцену, не зная, какие песни Сид будет исполнять. И нельзя было угадать, куда же он «поведет ту или иную песню. Он мог тянуть соло и две минуты, и пять. Он мог исполнять одну и ту же песню сорок минут — и тянуть все это время одну и ту же ноту. Им оставалось только трепаться между собой, пока он «выделывал» свой вечный «бом-бом-бом»… После того как стало ясно, что он серьезно болен, нам пришлось признать, что мы не можем аргументирование требовать от остальных продолжать с ним играть».

Дэвид Гилмор в это время переживал собственную полосу весьма земных неудач, хотя на свое 21-летие в качестве подарка от любящих родителей получил свой первый «Фендер Телекастер». JOKERS WILD спокойно выступали на континенте с Рики Уиллсом (Ricky Wills) на бас-гитаре (впоследствии участник CAMEL Фрэмптона и FOREIGNER) и Джоном Уилсоном (John «Willie» Wilson) на ударных с программой, составленной из композиций FOUR SEASONS и Джими Хендрикса. С приходом 1967 года они даже поменяли название на FLOWERS. Но после неудачи с обработкой песни «Sam And Dave» в 1965 году новых предложений записаться им не поступало. В середине года группа распалась. Гилмор, Уиллис и Уилсон продолжали выступать как power trio под названием BULLITT. Однажды, когда Дейв попал на

потрясающе неудачный, можно даже сказать «провальный», концерт ФЛОЙД в Лондоне, к нему подошел Ник с довольно туманным предложением: «Пока никому не говори, но как насчет того, чтобы когда-нибудь в будущем войти в состав нашей группы? Нам может кое-кто понадобиться…». Барретт, однако, представил собственные планы расширения состава, по словам Уотерса: за счет «двух «торчков», которых он где-то нашел. Один играл на банджо, другой — на саксофоне. Мы были совсем не в восторге. Стало ясно, что роковой момент настал».

На рождество Гилмору позвонили. «Они просто спросили, хочу ли я к ним попасть? Я ответил: «Да». Все было очень просто». Стимулом для Гилмора послужили не столько открывавшиеся перед ним новые музыкальные горизонты, сколько перспектива завоевания «славы и девочек».

Его рок-н-ролльные знакомые заподозрили неладное, когда он зашел в музыкальный магазин в Кембридже и попросил показать изготовленный на заказ «Фендер Стратокастер», при виде которого у них у всех текли слюнки. Ли Вуд (Le Wood), будущий биограф SEX PISTOLS, с удивлением наблюдал, как Гилмор вывалил пачку банкнот: «Тысячу с чем-то фунтов. Они сняли желтый «Стратокастер» со стены, Дейв купил гитару, сказал: «Всего хорошего» и удалился. Мы терялись в догадках: «Откуда у него столько денег?». Никто не платит наличными за гитары. Примерно три дня спустя я прочитал в «Melody Maker», что Дейв Гилмор вошел в состав ПИНК ФЛОЙД (Гилмор оставался верен гитарам «Стратокастер» все время своего пребывания во ФЛОЙД).

Другой подающий надежды местный гитарист Тим Ренвик живо вспоминает, как он болтался «в затхлом маленьком клубе в Кембридже под названием «Элли-клаб», когда там появился Дейв и сказал, что его только что взяли в ПИНК ФЛОЙД. Помню, я все думал: «Что за день такой! А СО МНОЙ хоть когда-нибудь произойдет такое?». Спустя почти двадцать лет ЭТО в конце концов СЛУЧИЛОСЬ (а пока Тим примкнул к Уилли Уилсону из BULLITT, чтобы организовать группу QUIVER).

Blackhill официально сообщили о приходе Гилмора в январе 1968 года, подчеркнув желание ФЛОЙД «испытать новые инструменты и еще больше поэкспериментировать со звуком». В качестве одного из первых заданий Дейву сказали попробовать сыграть на гитаре в рекламном ролике «Apples And Oranges», в котором Роджер пытался подделаться под абсолютно произвольное пение Барретта. Подобные эпизоды, говорит один из друзей группы, сам Гилмор расценил как «совершенно гнилые».

А как отреагировал Барретт на появление своего старого знакомого на одной с ним сцене, в лучах одного прожектора? «Было очевидно, — вспоминает Гилмор годы спустя, — что меня взяли, чтобы, по крайней мере, хоть на сцене избавиться от Сида. Однако его реакцию на это на самом деле узнать было невозможно. Думаю, у Сида не было своего мнения на этот счет. Его логические построения ни на что не похожи, и кое-кто авторитетно заявляет: «У-у-у, парень, этот чувак мыслит на более высоком космическом уровне» — но на самом-то деле здесь все совершенно не так.

Виноваты не только наркотики — мы ОБА прошли через них еще до ФЛОЙД. Скорее, это невозможность для его психики приспособиться к окружающему миру, принявшая небывалые размеры. Помню, случалось много странных вещей: то он красил губы помадой, надевал туфли на высоких каблуках и убеждал себя, что у него есть склонность к гомосексуализму. Нам всем казалось, что ему необходимо обратиться к психиатру. Кто-то на самом деле дал послушать одно из его интервью Р. Д. Лэйнгу (R. D. Laing), и тот признал Сида неизлечимым».

В свою очередь, Гилмор принес в ПИНК ФЛОЙД музыкальность, такую же гармоничную и легко приспосабливающуюся к обстоятельствам, как и он сам. «Он появился в трудное время, — вспоминает Дженнер, — и очень хорошо справился с ситуацией. Дейв к тому же был великим гитаристом, лучшим из тех, что когда-либо играли во ФЛОЙД». В разговоре с Энди Маббетт (Andy Mabbett), горячим поклонником группы, менеджер вспоминал: «Дейв в первый раз играл в студии… ужасно подражая игре Джими Хендрикса. Он также мог великолепно имитировать игру Сида Барретга. Гилмор был настолько техничен, что остальные сравниться с ним не могли… Он начал с подражания простенькому стилю Сида, но с годами развил свой собственный творческий почерк».

Тем не менее, Дженнер, скептически относящийся к творческим способностям других музыкантов, настаивал на том, чтобы все-таки хоть в какой-то мере, но задействовать Сида. «Вы говорите мне, что без Сида они будут величайшей из существующих ныне групп… Я бы мог еще поверить этому, если бы он был в составе, но без Сида? Силы-то откуда возьмутся? Никто кроме него не умел так хорошо сочинять. Рик мог написать кусочек мелодии, а Роджер был способен — если надо — выдавить из себя пару слов. Но Уотерс писал только потому, что сочинял Сид и мы заставляли писать всех… Рик занялся сочинительством раньше Роджера».

ФЛОЙД начали выступать впятером — так шло до тех пор,

пока остальные решили не вызывать Сида на концерт. «Идея, — говорит Дженнер, — заключалась в следующем: Дейв станет замещать Сида и сглаживать его чудачества. Когда это перестанет срабатывать, Барретт будет только писать. Мы просто попробуем оставить его при деле, но так, чтобы остальные тоже могли спокойно работать». Таким образом, по словам Гилмора, «Барретт должен был оставаться дома и писать замечательные песни, превратиться в загадочного Брайана Уилсона (Brian Wilson), скрывающегося за спинами коллектива.

Но оказалось, что новый материал Сида представлял нечто иное, нежели то, с чем мог или хотел бы работать ансамбль. Особенно выделялась язвительная «Have You Got Yet?» с ее запоминающейся мелодией и чередой интересных аккордов. Для его оторопевших от неожиданности коллег это было уж слишком.

«Они пришли ко мне и Эндрю, — подводит черту Дженнер, — и сказали: «Вы не верите в нас, ведь вы думаете, что мы не сможем справиться без Сида, так ведь ?». Мы ответили: «Нет, не так». Тогда они переметнулись к Брайану Моррисону, а мы согласились приглядывать за Барреттом». В апреле, когда было разорвано шестистороннее соглашение о сотрудничестве с Blackhill, в прессу попало сообщение о том, что Сид Барретт «покинул» ПИНК ФЛОЙД».

«Но, — говорит Дженнер, — Сид так никогда этого на самом деле не понял, потому что он всегда считал их СВОЕЙ группой. Он всегда дрейфовал в направлении ФЛОЙД.

А потом (опять же в переносном смысле) на «Dark Side Of The Moon», «Wish You Were Here» и «The Wall» ФЛОЙД неумолимо будет относить назад к Барретгу.

Глава 10. Сияй, безумный бриллиант

Ровно через месяц — 6 апреля 1968 года — после официального сообщения об уходе Сида Барретта из ПИНК ФЛОЙД Питер Дженнер отвел его в студию на Эбби-роуд, желая доказать, что Blackhill не ошиблась, сделав ставку на Сида, а не на остальных музыкантов. Под руководством Дженнера, действительно, был записан материал, которого бы хватило на один соло-альбом. Но композиции (от унылой саги, написанной в манере свободной вариации на тему североамериканских индейцев, «Swan Lee» до бессловесного и лишенного мелодии гитарного заскока «Lanky») были расценены как недоступные для понимания слушателей-потребителей (фоновой трэк «Late Night» был впоследствии использован на «The Madcap Laughs», а «Swan Lee» и «Lanky» двадцать лет спустя появились на сборнике «Opel»). Недовольство EMI было вызвано разбитыми микрофонами и «общим беспорядком», оставшимся после Сида в студии на Эбби-роуд.

Тем временем Сид переехал в квартиру Сторма Торгесона в особняке на Игертон-корт, расположенную напротив станции метро «Южный Кенсингтон». Ему досталась комната, где прежде жил Другой кембриджский друг Найджел Гордон (Nigel Gordon). В группу постоянных посетителей из числа представителей богемы попали Мик Рок, друг Сторма по Королевскому колледжу искусств, будущий компаньон — дизайнер Обри Пауэлл (Aubrew «Po» Powell) и некто Гарри Добсон (Harry Dobson). Мик Рок в то время довольно Романтически воспринимал Барретта и называл его «обреченная летающая сила» — «a doomed flying force».

Дженнер наивно надеялся, что теперь Барретт попал «в надежные руки» Сторма и По. Остальные вспоминают, что жизнь в Игертон-корт была более чем нездоровой. По воспоминаниям писателя Джонатана Мидза (Jonathan Meads), Барретт «представлял собой довольно странное, экзотическое и пользующееся некоторой известностью создание… жившее в квартире с людьми, в определенной степени сбивавшими его с пути истинного как в профессиональном, так и в общежитейском смысле. Я отправился туда, чтобы проведать Гарри, и услышал непонятный шум. Как будто грохотали трубы системы отопления. Я спросил: «Что это?», а Гарри захихикал и ответил: «У Сида неприятное «путешествие». Мы засунули его в шифоньер».

«Я НЕ ПРИПОМНЮ, чтобы мы закрывали Сида в шкафу, — говорит Торгесон, — по мне, так эта история высосана из пальца,

может, Джонатан Мидс сам тогда «заторчал»? Мы вообще-то МОГЛИ такое учудить, как могли вытворять всякие легкомысленные и не очень легкомысленные штучки. Там было полно наркоты, так что люди находились в разных стадиях «путешествий» и «исследований». Случалось, что и другие, не только Сид, переставали ориентироваться в пространстве этой квартиры».

«К тому времени, когда Сид туда попал, он зашел уже далеко. Его психическое состояние трудно было назвать стабильным — периоды нормального, осознанного поведения сменялись моментами, когда он совершенно не мог себя контролировать. Тогда я не был сведущ в психологии и справиться с состоянием Барретта был не в силах. Но ненормальность Сида не обязательно выражалась в его поступках. Мы все наслаждались жизнью в период наивысшего расцвета психоделии в Лондоне — то было необычайное время, когда половина людей добрую половину дней и ночей занималась тем, что дружно съезжала с катушек. Мы ВСЕ сходили с ума, каждый по-своему, многие из нас «сдувались», или сваливали, в Индию. Было довольно много примеров неординарного поведения».

«В любом случае, — подчеркивает Торгесон, — если ты вырос с человеком и проводишь с ним кучу времени, едва ли станешь по своей воле называть его «психом». Ты не станешь так поступать, пока у него не пойдет пена изо рта или он не начнет бросаться на людей».

Торгесон отмечает, что Барретт почти дошел до такого состояния, когда в один «ужасный вечер» стал колотить свою подружку мандолиной по голове: «Она лежала, вопя, на полу, а Сид, сидя на ней верхом, лупил девчушку. Нам пришлось оттаскивать Барретта и силой вырывать у него из рук инструмент. Таким был один из многих «отвратительных скандалов», которыми было отмечено завершение отношений Барретта с его подругой».

Бывали вечера, когда тяга Сида к общению толкала его к походам в молодежное общежитие в Холланд-парк — пристанище молодых «торчков» со всего мира. Когда его «путешествия» стали абсолютно неконтролируемыми, он иногда приползал в расположенную поблизости квартиру одного из своих верных бывших коллег. Хотя Роджер Уотерс занимал квартиру этажом выше Джун, она вспоминает, что «Сид никогда не поднимался, чтобы постучать к Роджеру, а всегда звонил мне. Я была по-прежнему все той же Джун, а слово «офис» для него означало нечто правильное и четко организованное — стабильность, зарплату по пятницам. Если нужно было что-то сделать, то

звонили именно в офис».

«Он появился в пять утра, измазанный грязью; выглядел совершенно сумасшедшим и стал что-то нести о том, как за ним гналась полиция, и другие люди тоже висели у него «на хвосте». Я пригласила Сида: «Заходи, присядь, хочешь чашку чая или, может, примешь ванну?». «Нет, а зарплата есть?». Он не получал в фирме зарплату в течение года!». Джун пришлось поддерживать Сида, пока она волокла его до такси, чтобы отправить бедолагу на Игертон-корт.

Вечный непоседа, Барретт ни разу надолго не задерживался ни в одной квартире (у него также была привычка злоупотреблять чужим гостеприимством). В следующий раз он переехал к давнему другу ПИНК ФЛОЙД Дагги Филдзу (Duggie Fields). Много лет спустя покажется смешным, что бывшая знаменитость доставал своего соседа по квартире (который станет модным художником) фразами: «Дагги, тебе — 23, а тебя еще никто не знает!». Сид, по словам Дагги, заставлял его «терять дар речи при виде того количества людей, которые наводняли нашу квартиру, и как они относились к тем, кто был в группе… Некоторые сногсшибательные девушки в буквальном смысле слова вешались Сиду на шею».

Однако, по замечанию того же Филдза, Барретта раздирали мучительные противоречия по поводу его славы и привлекательности. «Люди все приходили и приходили, тогда он стал запираться в комнате… Девушки всю ночь напролет колотили в его дверь, а он, запершись, сидел внутри как в ловушке. Он сам в какой-то степени поощрял подобную реакцию, но теперь не знал, как с этим справиться. Он негодовал».

Барреттом овладела навязчивая мысль, что он заканчивает свой век неудачником. Суть проблемы, по словам Дагги, заключалась в том, что «весь мир был у его ног, были все возможности, но он просто не смог сделать правильный выбор. Возникали колоссальные Проблемы, когда Сид пытался заниматься чем-либо длительное время. Барретт был из тех людей, кто меняет свои решения на полпути. Он что-то начинал делать, потом терял мотивировку и принимался удивленно спрашивать, чем же он снимался; а он просто мог идти по улице». Смена настроений у Сида была мгновенной: параноидальное состояние, транс или грусть — за одну минуту, а через мгновение — уже «сияющий, очаровательный и веселый».

Пока Дагги с переменным успехом пытался повлиять на Сида, чтобы тот возобновил занятия живописью, Брайан Моррисон сделал попытку вновь привлечь к нему внимание

общественности, вызвав в связи с именем Барретта волну в печати. Несмотря на все усилия Дженнера и Кинга, Сид более не считал их своими менеджерами: ведь делами ПИНК ФЛОЙД заправлял Моррисон — «Морри», а Сид не признавал до конца факт своего «отделения» от группы. Контролировавший издание песен Сида периода ФЛОЙД Брайан Моррисон был счастлив взяться и за его земные дела.

Джонатан Грин (Jonathan Green), работавший тогда в штате недолго просуществовавшего британского издания журнала «Rolling Stone», вспоминает, как его однажды послали проинтервьюировать Барретта в новый офис Моррисона, расположенный в здании NEMS Enterprises — фирмы, основанной покойным менеджером THE BEATLES Брайаном Эпштейном. «Никакого альбома у него не вышло, так что не знаю, почему я этим занимался, — говорит Грин, — я пришел в эту большую белую комнату, а там находился Сид, тоже весь в белом. Было очень уныло: всю встречу Барретт просидел, уставившись в верхний угол и повторял: «Да, чувак… Да… отлично». Моррисон пытался подъехать к Барретту, чтобы тот поделился с читателями «Rolling Stone» своим пониманием религии, но «Волынщик» ничего толкового сказать не мог. Затея провалилась. «Так, так, — пробормотал он отстраненно, — посмотри, видишь людей на потолке?». В конце концов, Грин решил отправить статью в корзину для бумаг.

Тем не менее, в марте 1969 года непредсказуемый Барретт заикнулся в студии на Эбби-роуд о том, что он хочет записать альбом. Слух дошел до ныне покойного Малкольма Джонса (Malcolm Jones) из EMI, бывшего рок-музыканта, которому тогда было слегка за двадцать. На счету Джонса были контракты с DEEP PURPLE и Марком Боланом. Кроме этого, он сумел убедить свое начальство «запустить» механизм специального подразделения EMI, которое занималось бы «прогрессивной музыкой», — Harvest Records (куда перейдут сами ПИНК ФЛОЙД). Будучи большим поклонником того, что сделал Сид с ПИНК ФЛОЙД, Малкольм с энтузиазмом ухватился за идею «приписать» и Барретта к Harvest Records. Он тут же организовал с ним встречу, на которой Барретт предстал располагающим к себе прежним харизматическим Сидом. Несмотря на некоторые опасения, связанные с неудачей идеи записи сольника Барретта, начальство Джонса — Рой Физерстоун (Roy Featherstone) и Рон Уайт (Ron White) посчитали возможным возвращение бывшей звезды ПИНК ФЛОЙД к студийной работе. В конце концов, именно он написал два единственных хита для сингла группы, а его экс-коллеги по

группе таким творческим успехом пока похвастаться не могли, занимаясь шлифовкой созревающего альбома «Ummagumma». Тем не менее, Физерстоун и Уайт настояли, чтобы в качестве продюсера был назначен подотчетный им человек. После отказа Нормана Смита сам Джонс, уже продюсировавший лонгплей группы LOVE SCULPTURE, заступил на вахту.

Его энтузиазм удвоился, когда Сид показал ему черновые наброски «Terrapin» и «Clowns And Jugglers», позднее переименованную в «Octopus» и выпущенную на сингле. Текст последней песни навеял идею названия и всего альбома — «The Madcap Laughs» («Сумасброд смеется»). Шефа фирмы Harvest особенно впечатлила «чрезвычайно запоминающаяся песня» «Opel» — импрессионистский «сон на далеком берегу, в оковах серого тумана», перешедший в очень личную и честную исповедь, которая заканчивалась душераздирающим воплем: «Я тону…» («I'm drowning…»). Джонс немедленно зарезервировал студию на Эбби-роуд для нескольких смен звукозаписи с 10 апреля 1969 года.

В самом начале Барретт выглядел жизнерадостным и записал дорожки с партией соло-гитары и вокалом для шести песен, первой из которых по списку была «Opel» (тем не менее, неизвестно почему Сид отказался от включения в альбом, вероятно, самой сильной из всех его постфлойдовских композиций; возможно, песня была СЛИШКОМ хороша для него самого и не соответствовала его неуравновешенному состоянию). На следующей неделе Сид ввел в состав Уилли Уилсона (Willie Wilson) из группы QUIVER и Джерри Ширли (Jerry Shirley) из HUMBLE PIE, чтобы они помогли ему записать «No Man's Land» и «Here I Go».

При записи с басистом и ударником оказалось, что манера игры Сида изменилась и, по словам продюсера, «стала беспорядочной. Он часто переключался с ритм-гитары на соло, заставляя индикаторы зашкаливать, и просил нас сделать дубль за дублем. Дело в том, что идеи били из него ключом, и он хотел записать их все сразу!». Перерыв в записи наступил для Джонса тогда, когда Барретт настоял на том, чтобы потратить целый день на запись с наложением звука зафиксированного дома рычания мотоцикла барреттовского приятеля, что вылилось в 18-минутную грустную мелодию «Rhamadan» в сопровождении конгов.

Более толковая запись с наложением была сделана в начале мая, когда соперники ФЛОЙД по клубу UFO — группа THE SOFT MACHINE, в которую тогда входил клавишник Майк Ратледж (Mike Ratledge), басист Хью Хоппер (Hugh Hopper) и Роберт Уайатт (Robert Wyatt) на ударных, помогла довести до ума

«сырые» вещи Сида — «No Good Trying» и «Love You». По словам Уайатта, музыканты МАШИНЫ считали, что они попали на репетицию записи материала нового альбома. «Мы спрашивали: «Сид, а здесь какая тональность?» — а он отвечал: «Да-а» или «Забавно»…».

Группа с большим трудом могла ему подыгрывать, потому что Сид подчеркнул мюзик-холльный характер «Love You» инструментальными сбивками, в которых количество тактов все время скакало. В соответствии с его философией «жить сегодняшним днем», Сид, тем не менее, настаивал на том, что рваный первый дубль был отличным, и не разрешал его перезаписывать (по условиям контракта, имена музыкантов из SOFT MACHINE не могли быть вынесены на обложку пластинки).

К тому времени руководство EMI, которому вся эта затея уже влетела в копеечку, горько раскаивалось в том, что разрешило Сиду начать работу над альбомом, готовым пока только наполовину. Помогавший Барретту во всем Дейв Гилмор, который поддерживал хорошие отношения с ним и после распада и наблюдал за его успехами в студии, проинформировал Джоунса о желании Сида видеть его, Дейва и Роджера Уотерса продюсерами оставшегося материала. Поскольку Малкольм добился своего и привлек Барретта к работе, он не возражал против такого поворота дел, надеясь, что сотрудничество с бывшими коллегами не только создаст для Барретта более комфортную обстановку, но и вдохновит его на написание качественного материала а-ля ФЛОЙД. Гилмору и Уотерсу позволили «поруководить» тремя спешно организованными сменами звукозаписи, выделенными для завершения пластинки. Сведение полностью взял на себя Дейв.

На большинстве этих трэков был записан только голос Сида и акустическая гитара. Только две вещи можно считать «совместными» произведениями Сида и флойдовцев в полном смысле слова: «Octopus» и «Golden Hair». Последняя представляла собой раннюю поэму Джеймса Джойса, переложенную Барреттом на музыку еще в подростковом возрасте. Для включения в «The Madcap Laughs» композицию украсили басом, цимбалами, виброфоном и органом, на котором, по слухам, играл Рик Райт. Но Дейв и Роджер сочли уместным «подорвать» этот образец наведения музыкального глянца, дав правдивую картину вокальных изысканий Сида, который то и дело спотыкался, когда замолкала акустическая гитара. Добавьте сюда его фальстарты и бессвязное бормотание — и слушатель (то ли случайно, то ли по замыслу работавших над диском персонажей) получил хаотично фрагментарный альбом. Впрочем, таково было и состояние

самого Барретта.

Выпущенный в первые дни 1970 года «The Madcap Laughs» был встречен довольно благожелательно («Melody Maker» как бы нечаянно назвала его «замечательным альбомом, полным помешательства и сумасшествия»), и, несмотря на то, что радиостанции не крутили песни, в Британии он за 8 недель разошелся тиражом в 6 000 экземпляров. Убедившись в том, что он не забыт своими поклонниками, Сид дал несколько остроумных интервью. Он даже упомянул о ФЛОЙД и о «прогрессе, которого могла бы добиться группа. Но они ничего, ничего не сделали, кроме того, что продолжают делать то же самое. Создание моего альбома — это брошенный мной вызов, т.к. делать мне было больше нечего». И он немедленно начал строить планы по поводу выпуска следующего сольного альбома на EMI и с Дейвом Гилмором.

Второй альбом, названный просто «Barrett» и вышедший в ноябре 1970 года, выигрышно выглядел хотя бы за счет постоянного состава музыкантов и видимости присутствия некоей структуры в музыке. На этот раз обязанности продюсера Дейв Гилмор исполнял на пару с Риком Райтом , так как Уотерс заявил: «Еще раз ЭТОГО мне не пережить!». Коллектив состоял: из Джерри Ширли на ударных, Рик подыгрывал на клавишных, а Дейв (настоявший на том, чтобы Сид сам исполнял все партии соло-гитары) переключился на бас. За исключением веселых (вызывающих воспоминания о первом альбоме ФЛОЙД) «Baby Lemonade» и «Gigolo Aunt», лонгплей «Barrett» здорово пострадал от растущей неспособности Сида исполнять или хотя бы писать песни ясно и понятно.

Гилмор опекал своего старого друга на протяжении всей работы над проектом, каждый раз перед сменой терпеливо просматривая материал вместе с Сидом, а затем объясняя (буквально «переводя» как толмач) его идеи Райту и Ширли. Зачастую Гилмору удавалось добиться от Сида более или менее внятного исполнения сольного куска, на который Райт накладывал звучание других инструментов. Так что если кода величественной «Dominoes» очень напоминает ПИНК ФЛОЙД времен записи саунд-трэка к фильму «More» (1969), то винить в этом нужно, скорее всего, Барретта, который так резко оборвал песню, что Райт и Гилмор были вынуждены сами придумать ее концовку.

При записи этой композиции Барретт так увлекся игрой на гитаре, что Дейв, находясь в состоянии полной прострации, пустил пленку в обратную сторону. При воспроизведении

«Dominoes» «задом наперед» Барретт неожиданно вышел из состояния «отключки», выдав, по словам Джерри Ширли, «лучшее соло из сыгранных им за всю жизнь. С первого раза — и ни одной фальшивой ноты». Подобные эпизоды позволяли некоторым знакомым утверждать, что Сид, при всем его бессилии, действительно одержим какими-то необычными психическими силами.

Работа с Барреттом все же «была для Дейва сродни шилу в заднице, — говорит Сторм Торгесон, — Сид не приходил на студию вовремя, он играл не то, забывал тексты — все становилось сплошным кошмаром. Удивительно, как вообще им удалось записать целый альбом».

В самый разгар работы Барретт, действительно, выступил с концертами (вместе с Гилмором и Ширли) — он отыграл «живьем» в двух передачах на Би-Би-Си и даже согласился 6 июня принять участие в лондонском «Extravaganza '70 Music And Fashion Festival», который должен был состояться в зале «Олимпия». Но затем Сид охладел к этой идее, и Дейву и Ширли пришлось уговорами выманивать его на сцену. Барретт быстро отыграл «Terrapin», «Gigolo Aunt» и после «Effervescing Elephant» выдал ударную «Octopus», после чего неожиданно раньше времени оборвал свой первый постфлойдовский концерт.

Четыре года спустя Рик так высказался о барреттовских альбомах: «Трудно представить себе, что кому-то они могли нравиться. По музыке это отвратительно. Многие песни в принципе были замечательными, но невозможно было добиться какого бы то ни было саунда из-за того состояния, в котором находился тогда Сид. По крайней мере, люди поймут, каково ему было, когда он их записывал».

Песни на «The Madcap Laughs» и на «Barrett» схожи по содержанию и структуре с песнями Сида, написанными для ПИНК ФЛОЙД, однако многие средства или приемы, которыми он пользовался при «доводке» материала, являлись плодом безумия Сида: по сравнению с «Волынщиком», они звучат однообразно, вяло, сыро и неуклюже. «Все прокручивается у него в голове, — говорил Ширли, — и самую малую толику своих идей он может объяснить словами… Иногда он может пропеть просто замечательно, а в другой раз — вместо этой же мелодии — совсем другую или ту же, но не в той тональности».

Барреттовский поздний материал все же играет сияющими гранями его неповторимого воображения, или — говоря словами самого Сида — он похож на «горшочки с гречишным медом с мистическим сияющим семенем» и на «выстраданные, горящие магнием, притчи и причитания». Однако видения заметно

поблекли: «Холодные железные руки аплодируют представлению клоунов на свежем воздухе» («Cold iron hands clap the party of clowns outside»)… «Легкий, сыроватый туман, мертвец машет нам, возвращаясь в строй» («Light misted fog, the dead waving us back in formation»)… «Разбитый пирс у бурного моря» («A broken pier on a wavy sea»). И слишком часто фантасмагоричность уступает место проникновенным комментариям самого Сида по поводу состояния его разрушающейся психики: «Внутри я чувствую себя таким одиноким и ненастоящим» («Inside me I feel so alone and unreal»)… «Пожалуйста, подними руку… все часы напролет я украшал татуировками мой собственный мозг» («Please lift a hand… I tattooed my brain all the way»).

В то время как нелепо украшавшие внутренний конверт альбома «Barrett» насекомые были позаимствованы с набросков, сделанных Сидом еще в художественном училище, обложку «Сумасброда» выполнили его бывший сосед по квартире Сторм Торгесон и «По» Пауэлл (уже снабдившие бывшую группу Сида двумя обложками), а также Мик Рок (чья карьера фотографа началась, по его собственным словам, после того как он, чисто по-дружески, «пощелкал» Барретта). Троица согласилась запечатлеть Сида в квартире на Earls Court, пол в которой по такому случаю он разукрасил ярко-оранжевыми и фиолетовыми полосами.

Но Торгесон утверждает, что обнаженная восточного типа девушка на заднем плане не случайно попала в объектив. «Все место было пропитано наркотиками, там все этим дышали. Добавьте еще девушку, которая бродила там в одиннадцать утра в чем мать родила. Не то чтобы ЭТО было уж таким удивительным делом или я собираюсь читать какие-то нравоучения, просто все выглядело отнюдь необыденно… НЕОБЫЧНО».

Как всегда, влияние, оказываемое подхалимами на Сида, вкупе с его неумением сказать «нет» оказывали разрушительное действие на любую, самую робкую попытку хоть как-то стабилизировать жизнь в доме. Он начал увлеченно говорить о том, что когда-нибудь женится и поселится где-нибудь в пригороде, примется за изучение медицины и станет врачом, как его покойный отец. На какое-то время его новая подружка Гейла Пиньон (Gayla Pinion) сняла пустующую комнату в квартире Дагги. Вскоре после того как она покинула дом, Барретт разрешил трем своим поклонницам «реквизировать» ее скромную комнатушку. Потом число поклонниц возросло до пяти штук — они всегда были у него под рукой, остервенело боролись друг с другом за право обратить на себя внимание своего идола. Эти же девицы постоянно таскали ему наркотики.

Будучи не в состоянии с ними справиться, Сид уехал к матери в Кембридж, оставив Филдзу инструкции, гласящие, что ТОТ САМ должен избавиться от прилипал. Дело осложнилось тем, что у Барретта проявилась его «темная сторона» — начались вспышки агрессивности, и любой человек, проводящий с ним достаточно много времени, всеми средствами старался как-то избежать или погасить их.

Как бы там ни было, а в 1971 году Сид жил в Кембридже. Несмотря на то, что его сольные пластинки не выходили в Америке до 1974 года, журнал «Rolling Stone» напечатал о нем статью Мика Рока, который перехватил Сида в подвале дома его матери. Рок писал, что Барретт выглядел «бледным, с впалыми щеками, в глазах — выражение непреходящего шока. Он красив той загадочной призрачной красотой, которую обычно приписывают поэтам прошлого».

Как и его собственные песни, Барретт попеременно казался то ярким, то погасшим. Он сообщил Року, что чувствует себя «набитым гитарами и пылью» и, будучи в 25-летнем возрасте, уже боится старости. «Думаю, молодежь должна развлекаться, а у меня вот ничего не получается». Тем не менее, Сид настаивал, что он чувствует себя «совершенно собранным», и добавлял: «Все равно, я — совсем не тот человек, каким вы меня представляете».

В начале 1972 года Твинк, сосед Сида (бывший барабанщик TOMORROW, THE PRETTY THINGS и THE PINK FAIRIES), уговорил его создать новую местную группу под названием STARS. Не считая пары выступлений в кофейнях, первый и единственный концерт нового ансамбля состоялся на Кембриджской зерновой бирже. Они вышли на сцену в «одной связке» с MC5. Барретт, Твинк и басист Джек Манк (Jack Monck) репетировали старый материал Сида, включая флойдовскую «Lucifer Sam» и хиты с его сольных альбомов. Случилось так, что подвели оконечники, и вокал был практически не слышен, у Манка забарахлил усилитель, а Сид каким-то образом умудрился поранить палец и запаниковал.

Среди потрясенных свидетелей находился барабанщик самой первой группы Барретта. «Он выглядел совершенно растерянным, пел, мямля и заикаясь, — вспоминает Клайв Вэлем, — публика аплодировала только из сочувствия, поскольку музыка была неважная, как будто играл кто-то поддатый». Когда Вэлем заглянул в гримерную, Барретт, похоже, даже не вспомнил, кто это такой. Некоторые разгромные публикации в прессе только усилили паранойю Сида, и он никогда больше не играл с Твинком.

Примерно в то же время Барретт навестил свою подругу детства Либби Гордон (Libby Gordon), которая, по словам Сторма Торгесона, «могла бы поведать грустную историю о том, как Сид побывал у нее в гостях. День-другой все шло отлично, а затем однажды утром она застала его с ножницами в саду — он отрезал бутоны у цветов. Вряд ли подобная картина может какого-нибудь очень обрадовать, и Либби вышвырнула Сида из своего дома». Но иногда случалось, что Сумасброд опровергал самые худшие предположения своих старых друзей. Пит Браун был приятно удивлен, когда Сид появился в кембриджском клубе на его поэтических чтениях. «Я договорился встретиться там с Джеком Брюсом (Jack Bruce), — вспоминает Браун, — а после выступления мы должны были отправиться к нему домой в Колчестер поработать. Это где-то на расстоянии сорока миль к востоку. Я здорово опоздал, на сцене была какая-то тронутая группа, исполнявшая очень интересный, диковинный джаз. Кто-то там узнал Джека и вручил ему контрабас, на котором он и играл, а гитариста припомнить я никак не мог».

«Потом, во время моего выступления, я произнес: «Я хотел бы Посвятить это стихотворение Сиду Барретту, потому что он — здесь, в Кембридже, и он — один из величайших сочинителей песен в Стране». И тогда находившийся среди публики гитарист из только что отыгравшей группы поднялся и говорит: «Нет, я не великий». Это был ОН. То, что Сид смог выйти на сцену и играть с Джеком Брюсом, было здорово».

В течение следующих двух лет Барретт жил то в Кембридже, то в фешенебельных апартаментах верхнего этажа отеля «Хилтон», расположенного на Парк-лейн. Он вел очень уединенный образ жизни и вообще ничего не делал, в то время как, благодаря слухам и легендам, создавался настоящий барреттовский культ, до сих пор невиданный в рок-н-ролльном мире. В какой-то мере Сид вызывал чувства, схожие с теми, что испытывали поклонники покойного Джима Моррисона. Они подпитывались рассказами о выходках удивительного и харизматического идола контркультуры, который позволил управлять и манипулировать собой (а затем его разрушили) при помощи его собственного искусства и имиджа. Только Сид пока еще не умер.

Созданное в 1972 году «Общество поклонников Сида Барретта» (Syd Barrett Appreciation Society), которое спонсировало издание фэнзина под названием «Terrapin», донесло информацию о нем до таких отдаленных стран, как Бразилия, Израиль и Советский Союз. Даже еженедельные поп-музыкальные газетенки

писали о «видениях» Сида с таким пафосом, как будто они были свидетелями посадки НЛО. Более приличествующая моменту дань уважения Барретту была отдана в «New Musical Express» в статье-отчете объемом в 5000 слов о взлете и падении музыканта, написанной Ником Кентом (Nick Kent).

Несмотря на энтузиазм создателей «Terrapin», которые, в основном, ориентировались на публикацию рисунков сидовских фэнов, их стихов и всяких посвященных жизни Барретта кроссвордов-головоломок, из серьезных материалов им удавалось заполучить только старые газетные статьи и тексты песен. Естественно, такой скудный источник информации скоро иссяк. Как признавал в 1976 году в одном из последних (и самом тонком) номеров журнала редактор Джон Стил (John Steele): «Наше общество не может продолжать свою деятельность, если нет ничего нового, о чем можно было бы сообщать. Людям надоедают старые записи, какими бы великолепными они ни были».

Тем не менее, благодаря записи Дэвидом Боуи «See Emily Play» и переизданию двух первых альбомов ПИНК ФЛОЙД под названием «A Nice Pair», в середине 70-х Сид Барретт получал больше денег за счет отчислений авторских гонораров, чем раньше. Устав от жизни в Кембридже, он переехал в Лондон, где Брайан Моррисон снял для него две комнаты в Челси Клойстерс (Chelsea Cloisters) — роскошном доме из красного кирпича вблизи Кингз-роуд.

Один из мифов о Сиде тех дней гласит, что как-то раз он зашел в магазин одежды и, примерив три пары брюк одинакового фасона, но разных размеров, заявил, что все они превосходно на нем сидят. Когда Сид не бродил бесцельно в районе Челси, его можно было найти в близлежащем пабе, потягивающим в одиночестве пивко «Гиннесс» где-нибудь в укромном углу.

В квартире в Челси Клойстерс с постоянно закрытыми и зашторенными окнами Сид, не обращая никакого внимания на сильный неприятный запах, убивал время целый день, пялясь на экран огромного телевизора, подвешенного к потолку, или совершал набеги на холодильник, подчиняясь инстинкту удовлетворения голода. Примерно за год из худощавого человека он превратился в толстяка весом в 200 фунтов. Обрив голову наголо, психоделический Адонис минувших дней завершил свое перевоплощение (кто-то скажет самобичевание). Когда Джон Марш (John Marsh) столкнулся с ним на улице, бывший звездный флойдовец в пестрой гавайской рубашке и штанах-бермудах напомнил ему «Элистера Краули преклонных лет». Другие знакомые называли его еще короче: толстый неряха.

При всех своих закидонах (включая появление один раз в женской одежде а-ля Арнольд Лейн) «мистер Барретт» завоевал расположение персонала дома, раздаривая налево и направо свои гитары, телевизоры, стереосистемы. Одному посыльному он дал на чай несколько сот фунтов стерлингов.

Тем временем у руководства EMI созрел план по извлечению выгоды из культового статуса Сида Барретта (и небывалого успеха альбома «Dark Side Of The Moon» его бывшей группы), переиздав «The Madcap Laughs» и «Barrett» в виде двойника под простым названием «Syd Barrett». Стараясь заполучить свежий портрет музыканта для обложки, Сторм Торгесон с фотокамерой наготове выследил Сида в Челси Клойстерс и «щелкнул» его буквально в дверях. На следующий день Барретт не пустил своего старого приятеля даже на порог.

«Я по-прежнему выполнял работу добросовестно, насколько только мог, — говорит Торгесон, который в итоге придумал трогательный коллаж из старых заметок и фотографий Барретта, — но не очень-то приятно стучаться в дверь и получать в ответ: «Убирайся к черту!». И это благодарность за все то, что я делал для НЕГО».

Питер Дженнер был несколько удачливее, попытавшись в конце 1974 года возобновить творческую деятельность Барретта с помощью выпуска нового соло-материала. Сид, наконец, показался в студии, но с гитарой без струн. После того как набор струн позаимствовали У Фила Мэя (Phil May) из THE PRETTY THINGS, кто-то передал Сиду листок с отпечатанными на машинке текстами его новых песен, которые Дженнер охарактеризовал как «минималистские наброски». К несчастью, тексты были напечатаны красными буквами, и Сид, полагая, что это — счет, в гневе ударил по протянутой к нему руке с листком.

Через пень колоду смены звукозаписи тянулись три дня, в течение которых Барретг часто терял всякий интерес к работе и выходил на улицу, чтобы глотнуть свежего воздуха. Звукоинженер заметил одну особенность: если, выходя из студии, Сид поворачивал направо, то быстро возвращался, если же Барретт сворачивал в другую сторону — возвращения его в тот день можно было не ждать. «Все это было очень угнетающе и обескураживающе, и очень-очень печально. — говорит Дженнер, — крохотные осколки вещей иногда пробивались сквозь хаос и неразбериху: обрывки мелодий или набросок текста. Из каких-то рваных схем, которые выдавал больной мозг, вдруг выскальзывала необычайно яркая и чистая искра. В подлесье по-прежнему цвели цветы, но он не мог до них добраться». Несмотря на то, что до прекращения смен звукозаписи как безнадежной

затеи Дженнер зафиксировал на пленке не до конца аранжированный аккомпанемент, компании EMI спасать больше было нечего — вокал вообще не был записан. Практически третьего сольного барреттовского альбома не существовало.

«Он — великий артист, необычайно талантливый художник. Трагично, что шоу-бизнес приложил руку к тому, чтобы убить его, — впоследствии заявил Дженнер в интервью на канадском радио, добавив, что ему и «всем, кто с ним работал, есть за что отвечать». Альбом ПИНК ФЛОЙД 1975 года «Wish You Were Here» продемонстрирует, что бывшая группа Барретта продолжала мыслить в том же направлении.

Помимо появления Сида, словно ведомого шестым чувством, в студии, где ФЛОЙД микшировали ставшую данью таланту Барретта композицию «Shine On You Crazy Diamond», единственным контактом Волынщика с миром рок-музыки оставались визиты в офис Брайана Моррисона, где он получал денежные чеки. По словам Марка Пэтреса (Mark Patress), архивариуса Сида, «было ясно, что взрослый мир предстал слишком отвратительным, слишком испорченным и совершенно нереальным для Барретта, и эта ясность была наполнена щемящей болью».

В конце десятилетия Роджер Барретт — он настаивал, чтобы его называли именно так, — навсегда вернулся в Кембридж, казалось бы, себе во благо. Сюзи Уинн Уилсон последний раз видела его там в начале 80-х, когда она прихватила его с собой на службу секты Сант Мат Сат-Сан. Однако надежда на исцеление в рядах единоверцев пропала, как только высокомерный молодой послушник воскликнул: «Посмотрите, кто пришел — да это же Сид Барретт!». Сид немедленно покинул службу, а Сюзи пришлось догонять его и отвозить домой.

К тому времени посвященные ему публикации в прессе стали появляться все реже и реже. В 1982 году два репортера из французского журнала «Actuel» ухитрились встретиться с ним под тем предлогом , что они хотят вернуть забытое им в Челси Клойстерс белье (во время встречи его матушка постоянно маячила за спиной Сида). В статье они процитировали барреттовское высказывание, что он желал бы вернуться в Лондон, но не смог сделать это «из-за забастовки железнодорожников» (на самом деле она закончилась несколько недель назад). А в ответ на вопрос, чем он теперь занимается, Сид сообщил: «Смотрю телевизор, больше ничего…». На фотографии, снятой якобы в то время, — не поддающийся описанию человек с редеющими волосами, который выглядит гораздо старше своих 36

лет. Статья заканчивалась язвительной эпитафией — словами Дэвида Гилмора: «В этом нет ничего романтичного. Это — грустная история. Теперь все кончено».

Три года спустя «Sounds» писала, что, «по сведениям, полученным из достоверных источников», Барретт «в прошлом году был обнаружен мертвым у дверей магазина». На самом деле Сид Барретт угас примерно за десять лет до появления этого сообщения. А вот РОДЖЕР Барретт продолжает существовать, если не здравствовать, на тупиковой улочке в пригороде, где и живет в свое удовольствие.

Дейв Гилмор говорит, что его общение с Сидом в 80-е сводилось к тому, чтобы «проверить, исправно ли к нему поступают деньги, ну и все такое. Я поинтересовался у его сестры Роуз, могу ли я заглянуть к нему. Но эта идея не показалась ей слишком удачной, поскольку все, что напоминает Сиду о прошлом, вгоняет его в депрессию. Если он встречается со мной или другими людьми, знакомыми ему по той эпохе, он пребывает в подавленном состоянии недели две. Беспокоить его действительно не стоит».

Но, похоже, интерес к Сиду не исчезнет никогда. После того как «новая волна», родившаяся на волне панка, переросла в «неопсиходелию», Сид Барретт был чуть ли не канонизирован как личность, которой необходимо воздать почести за то, что он благословил оба эти музыкальные течения.

Основательно чокнутый певец и автор песен Робин Хичкок (Robyn Hitchcock), живший в Кембридже в конце 70-х, придумал себе фирменный отличительный знак — звучание а-ля «настоящий Сид Барретт». Первая группа Робина THE SOFT BOYS (Подобно THE JESUS AND MARY CHAIN) дошла до того, что поместила «Vegetable Man» на официально изданном виниле. Хичкок также написал посвященную Сиду композицию «The Man Who Invented Himself». Помимо этого, в концертные выступления группы входила обработка «Dark Globe», хотя Робин и заявляет, что «находился под впечатлением от Барретта не больше, чем другие, например Боуи. Просто ЗВУЧАНИЕ моей музыки больше походит на барреттовское. Я не скрываю моих музыкальных пристрастий». Известная группа LOVE AND ROCKETS отдала дань Сиду, записав его песню «Lucifer Sam».

В 1987 году целая плеяда более поздних последователей Сида Барретта — THE SHAMEN, THE MOCK TURTLES, THE GREEN TELESCOPE и DEATH OF SAMANTHA — объединила свои усилия на одном альбоме «За девственным лесом» («Beyond The Wildwood») (фраза из той же книги «Ветер в ивах»), выпущенном в Британии. Их кавер-версии 7 композиций, включая «Arnold Layne»

и «Baby Lemonade», часто нарочито подражательны. Однако в интерпретациях молодых FIT AND LIMO, совершенно точно передавших стиль ранних ФЛОЙД в «Long Cold Look» (восстановленной неудачной песне с барреттовского альбома «The Madcap Laughs»), или в собственной вещи группы OPAL, построенной на теме «Jugband Blues», так же, как в обработке гениальной «See Emily Play» коллективом THE CHEMISTRY SET, во всей красе предстает неувядаемое наследие Безумного Бриллианта.

Некоторые из попавших на альбом ансамблей могут похвастать давней историей обращения к барретто-флойдовскому материалу. Так, THE T.V. PERSONALITIES, чья обработка «Apples And Oranges» спета еще больше «по соседям», чем оригинал, были лишены статуса «разогревающей» команды на концертах Дэвида Гилмора в 1984 году, после того как во время исполнения «Emily» они прочитали со сцены домашний адрес Сида. А PLASTICLAND, исполнившие на сборнике «Octopus», работали с Твинком, соратником «самого» Сида.

В постпанковской Америке группа Ричарда Бэрона (Richard Barone) THE BONGOS сделала «See Emily Play» кульминационным моментом своих концертов, а музыканты из THE FEELIES, выступавшие по совместительству как группа из клуба Одиноких сердец GATES OF DAWN, составили свой репертуар исключительно из композиций Барретта и ранних ПИНК ФЛОЙД. Широко известная R.E.M. записала оригинальную обработку «Dark Globe», а представители французской общины в Канаде — металлическая группа VOIVOID порадовала удивительно правдивой и заслуживающей доверия версией «Astronomy Domine», попавшей на их пятый альбом «Nothingface».

В 80-е также появилось и новое поколение барреттовских фэнзинов — «Opel», «Dark Globe» и «Clowns A nd Jugglers». Биографии Сида — книги в мягких обложках — были изданы во Франции и Германии, где он всегда был очень популярен. На британском независимом лейбле «Strange Fruit» в свет вышел EP с материалом передач Джона Пила (John Peel) с Radio One Би-Би-Си, где помимо Сида играют Гилмор и Джерри Ширли (это и была ранее не издававшаяся «Two of a Kind»). Наконец, в 1988 году мгновенно распространился слух о выпуске фирмой EMI «новой» коллекции Сида — «Opel». Эта коллекция представляла собой смесь композиций, отобранных с предыдущих пластинок, слушать которые было не столь приятно (за исключением нескольких неотлакированных и невылизанных демо), как этого хотелось бы поклонникам Сида на протяжении предыдущих пятнадцати лет (составители надеялись включить «Vegetable Man» и «Scream Thy

Last Scream», но не смогли получить разрешение от остальных музыкантов ФЛОЙД).

Все это время Волынщик не появлялся на публике, хотя в 1989 году Мик Рок, составлявший предназначенный для коллекционеров сборник из лучших портретов рок-н-ролльных знаменитостей, был удивлен, когда получил от Барретта собственноручно им подписанное разрешение на публикацию своего изображения. Контакт с семьей Барретта возобновился и стал более тесным в октябре 1988 года, когда сотрудник Radio One Ник Кэмпбелл (Nicky Campbell) обратился к представителю барреттовского клана с просьбой сказать несколько слов по поводу выхода в свет альбома «Opel». Пол Брин (Paul Breen), муж Роуз и менеджер гостиницы в Кембридже, поведал, что Сид «живет жизнью самого обычного человека», не поддерживая никаких отношений с внешним миром. Исключение составляют походы по магазинам с матерью, и к тому же Сид «больше не играет ни на каких музыкальных инструментах».

О музыкальной карьере Сида было сказано, что «это — та часть его жизни, которую сегодня он предпочитает не вспоминать. Он пережил несколько неприятных моментов, слава богу, прошел через худшие из них и, к счастью, способен вести нормальную жизнь здесь, в Кембридже».

Часть II. Герои вместо призраков

Глава 11. Пылающие мосты

Итак, Сид Барретт исчез из поля зрения… ПИНК ФЛОЙД лишились не только певца, соло-гитариста и источника необычного творческого видения, но потеряли и единственную личность, в которой так ярко воплощалось бы представление любого из нас о рок-идоле. Постепенно становилось очевидным: группа без Барретта это совершенно другой коллектив, и, несмотря на то, что только годы спустя фирма EMI и музыкальная пресса окончательно решат отказаться от определенного артикля перед названием ансамбля, это был подходящий момент, чтобы начать называть их просто PINK FLOYD. Изменился состав и репертуар группы, изменился и менеджмент. Питер Дженнер, признававший, что агентство Брайана Моррисона могло лучше него вести дела коллектива, заподозрил неладное, когда затишье в организации концертов вдруг сменилось бурным ажиотажем — стоило только их бывшему агенту принять дела у Blackhill. По словам Дженнера, «Моррисон все просчитал заранее. *Он* увел у нас группу. Тот еще мошенник». Но для Джона Марша, и сейчас заправляющего световым шоу группы, «переход от Blackhill к Моррисону четче наметил то направление, в котором продолжалось движение: они верили, что Моррисон сможет раскрутить их до уровня весомых поп-звезд, а не контркультурных милашек».

Если у Роджера Уотерса была возможность понаблюдать психоделические методы управления на Blackhill, то вскоре ему представилась возможность сравнить их с модус операнди традиционного шоу-бизнеса. В интервью в 1987 году он признал, что Моррисон, с которым у них не было подписано официального соглашения, подбил их заключить контракт до того, как группа должна была отправиться на гастроли по Америке летом 1968 года. «Ребята, это всего лишь соблюдение законности: в противном случае мы не сможем легально организовать концерты в Америке, и вы не поедете в турне по Штатам». На следующий день он продал агентство. Век живи — век учись». Покупателем оказалась «NEMS Enterprises».

Моррисон и его более интеллигентный и начитанный компаньон Тони Ховард в конце концов оказались вытесненными их младшим партнером Стивом О'Рурком (Steve O'Rourke), наибольший успех которого до этого заключался в съемках эпизода документального фильма о Бобе Дилане «Не оглядывайся» («Don't Look Back»), — он поучаствовал в сцене перебранки с официантом. «NEMS заполучили «комплект» в виде

О'Рурка и ФЛОЙД, которые вынуждены были забрать его с собой, когда решили уйти с этой фирмы». По словам Дженнера, «Стив О'Рурк уехал с ними на концерты в Европе или куда-то еще, чтобы собирать деньги и все такое прочее, в офисе прекрасно обходились и без него, т.к. по деловой части он был слабоват. Вот он стал их менеджером, потому что все время с ними болтался» (и продолжает болтаться и сейчас — Стив поставил перед собой цель присутствовать практически на каждом концерте ФЛОЙД в течение двадцати лет).

Как и подобает менеджеру, Стив О'Рурк был осмотрительным, приземленным и осторожным в финансовых вопросах, в отличие от других парней с Blackhill. Роджер называл его «эффективным толкачом», «мужчиной в жестком мужском мире», не говоря уже о высказываниях вроде «в десять раз дешевле Роберта Стигвуда (Robert Stigwood)». Дэвид Гилмор в разговоре с друзьями назвал его «великим бизнесменом», чье отсутствие интереса к творческой стороне дела позволило ФЛОЙД самим полностью заниматься разработкой их музыкальной стилистики.

По словам Ника Мейсона, невозмутимый О'Рурк к тому же умело гасил бесконечные конфликты внутри группы, которые, не будь такого амортизатора, до добра не довели бы. Другой близкий знакомый утверждает, однако, что Уотерс «всегда расценивал его скорее как преуспевшего агента, нежели как настоящего менеджера, пекущегося о карьере группы. Он полагает, что Стиву О'Рурку не стоит воздавать хвалу за успех ФЛОЙД, а его музыкальная проницательность фактически равна нулю».

Весьма неуверенному в себе Гилмору приходилось выбирать «между ритм-гитарой и «если быть честным, попытками добиться такого звучания, как у Сида. Но композиции, которые они исполняли, все еще в большинстве своем были старыми, написанными Барреттом. Следовательно, в голове у человека складывается четкий стереотип их исполнения, а это чертовски затрудняет попытки выработать свой собственный стиль».

Давние знакомые и наблюдатели почти все были скептически настроены в отношении возможности флойдовцев добиться вообще какого-либо прогресса в творчестве. «Без Сида едва ли что-нибудь получится, — говорит Питер Дженнер, — эта история преподала мне великолепный урок в шоу-бизнесе и показала, насколько здесь весомо и значимо ИМЯ». Однако Пит тут же спешит добавить: «Я и сейчас так думаю. Мне кажется, что без Сида группа уже не представляла собой особого интереса. Былого дикого завода или каких-либо нововведений у них не было».

Пит Браун говорит, что он просто «потерял всякий интерес (к группе) после исчезновения Сида», и сравнивает «очарование и скромность песен Барретта с последовавшим за ними потаканием своим слабостям Роджера Уотерса, выступавшего в образе непонятого артиста, почти такого, каким был Сид». А вот как высказался Дэвид Боуи: «После ухода Сида ПИНК ФЛОЙД для меня существовать перестал».

Среди знакомых и друзей, коллег и сочувствующих Джун Болан была одной из немногих, принявших сторону новых ФЛОЙД: «После двух-трех лет работы бок о бок в группе один из них вдруг выходит из игры. Почему должен быть уничтожен источник жизненной силы и средств к существованию? Роджер точно знал, что коллектив не развалится только из-за того, что с ними больше не было Сида, он собирался доказать всем, на что они способны. И он правильно делал, черт возьми, разве не так?».

«А Роджер совершил это вопреки всем напастям, ведь никто не верил в него как в творческую личность. Все смотрели только на Сида. Все только и твердили: «О, без Сида они распадутся». Наоборот! Роджер заставил их выстоять. На самом деле это он, во многом, представлял собой серьезную движущую силу ансамбля».

«От Роджера потребовались НЕИМОВЕРНЫЕ усилия, чтобы удержать группу на плаву, — соглашается Суми Дженнер, — и за это он заслуживает уважения. С того самого момента он заботился о группе как о СОБСТВЕННОМ ребенке». Но даже Джун не может «относиться к Дэвиду так, как я относилась к Сиду. Я не чувствую в нем той изюминки, той индивидуальности, которая была присуща Барретту. Он — замечательный, приятный, но у него нет характера ЯРКОЙ ЛИЧНОСТИ».

Как и многие известные представители андеграунда, Майлз испытывал особое духовное родство с Барреттом, чего нельзя сказать о его отношениях *с* остальными участниками группы. «Сид был настроен на одну волну со всем, что происходило с «International Times» и с музыкой, которой я занимался. Он действительно был заводилой. Насколько мне известно, остальные «травкой» даже не баловались. Они действительно были очень, очень, очень правильными ребятами. Просто-напросто студентами-архитекторами».

«Я всегда считал, что в их музыке прослеживается огромное влияние архитектуры. Переход от сотрудничества с Сидом Барреттом к музыке, которую сочиняют студенты-архитекторы, был поистине драматичным». Майлз развивает эту тему в предисловии к изданию песен ПИНК ФЛОЙД: «И Мейсон, и Райт, и Уотерс долгое время изучали архитектуру, и их восприятие музыки именно как архитектуры привело к созданию огромных

конструкций, сродни кафедральным соборам: они выстроены во всех альбомах, и ими заполнены огромные амфитеатры».

Однако Райт утверждает, что его архитектурное прошлое «никак не влияло на ту музыку, которую Я хотел исполнять или сочинять. Может быть, в плане компоновки альбома и чувствовалось нечто большее, он не казался простым набором песен. Я пытался добиться того, чтобы расположение композиций привносило какой-то смысл, — возможно, пожалуй, в этом и есть кое-что от архитектуры. Но лично я не желал становиться архитектором, я хотел быть музыкантом. Я точно не знаю, мечтали ли Ник и Роджер о карьере музыкантов, — думаю, ОНИ-то как раз и хотели стать архитекторами».

Эндрю Кинг заметил, что, разительно контрастируя с Сидом, «Роджер всегда стремился создать стержень, каркас произведения. А это, как мне кажется, диктуется навыками, приобретенными в процессе изучения архитектуры, и вообще является одной из черт его характера. Он очень педантичен». В любом случае, все это происходило незадолго до того, как ПИНК ФЛОЙД совершили разворот на 180 градусов, переходя от анархичной спонтанности барреттовской эпохи к выверенным и тщательно продуманным построениям, в которых не оставалось места случайностям и неожиданностям.

Такая метаморфоза, как говорит Ник Мейсон, «началась с того момента, когда мы приступили к записи. В студии импровизация нас совершенно не интересовала. Очень быстро мы поняли, что наша цель — пытаться создавать произведения, доводить их до совершенства, как будто мы возводили некие здания. Особенно остро это настроение чувствовалось, когда мы работали с четырех- и восьмидорожечными магнитофонами. Необходимо было выстраивать этаж за этажом, заниматься каменной кладкой — мы же постоянно должны были заниматься наложением трэков. Так что с каждым разом мы все больше убеждались в необходимости действовать с ювелирной точностью — все получалось проще, но гораздо точнее, чем тогда, когда шли всякие навороты и фантазии. Как только ты начинаешь как бы накладывать один пласт на другой, любой непредвиденный срыв или неполадка может испортить всю работу. Например, подумаешь «а запишем здесь гитарку» — и каждый раз, именно в этом месте, наложенная гитара с vibratto будет все сильнее и сильнее подчеркивать неудачный пассаж и акцентировать на нем внимание».

«Полагаю, это такое понимание подтолкнуло нас на дальнейшие действия. А позже, когда мы стали исполнять эти композиции на «живых» концертах, со светом, с постановкой и

прочей атрибутикой, отсутствие излишней раскрепощенности значительно облегчило и улучшило нашу жизнь». Даже Пит Браун признает, что «ФЛОЙД одними из первых научились правильно распоряжаться студией. Им пришлось этому научиться, иначе они бы пропали, испарились. Ведь они не были исполнителями в обычном смысле слова, скорее, они являлись (и это действительно было именно так!) концептуальными артистами».

Первым постбарреттовским синглом ФЛОЙД стал «It Would Be So Nice» — вероятно, самый заштатный (и безумно скучный) в дискографии группы. С точки зрения Мейсона, «Nice» стал результатом «спешки с выпуском хит-синглов. Так много людей твердят тебе о важности этого мероприятия, что ты сам начинаешь думать: «О, как это важно-то!»…».

Песня Рика Райта — реминисценция хитов эпохи «власти цветов» с вкраплениями музыки таких групп мейнстрима, как THE HOLLIES и THE BEE GEES, — провалилась. Она оказалась тщетной попыткой повторить успех прежних сочинений, ей не помогло и вызвавшее споры упоминание в тексте песни газеты «Evening Standard». Когда Би-Би-Си отказалась бесплатно рекламировать это издание, ФЛОЙД дополнительно потратили 750 фунтов стерлингов на оплату студийного времени, чтобы изменить на предназначенных для диск-жокеев копиях слово «Evening» на «Daily» (забавно, конечно, но никто, похоже, не возражал против упоминания конкурирующей с ней «Daily Mail» в песне THE BEATLES «Paperback Writer»).

Мейсон не соглашался с тем, что таким образом ансамбль как бы продается: «Если вы — рок-н-ролльная группа и хотите, чтобы ваша песня попала на первое место в хит-параде, нужно, чтобы ее крутили в эфире, а если вам говорят: «Выбросьте вот это» или что-нибудь в этом роде, то вы так и делаете. По правде говоря, вы делаете именно то, что уже делали, — выжимаете из прессы все, что только можно. Звоните в «Evening Standard» и спрашиваете: «А вы знаете, что Би-Би-Си не будет передавать нашу песню по радио из-за того, что в ней упоминается название вашей газеты?». Тем не менее, даже такой шаг не спас «It Would Be So Nice». О ней быстро забыли.

На стороне «B» был представлен еще один образчик пути, выбранного ФЛОЙД после ухода Сида. В «Julia Dream» Уотерс сделал все, что было в его силах, чтобы повторить стиль психоделических сказок Барретта, где загадочные чудовища нападают на «королеву всех моих мечтаний». «Сможет ли ключ отпереть мой разум?» («Will the key unlock my mind?») — голос Роджера Уотерса дрожит в лабиринте отражающих эхо огромных

комнат. «Умираю ли я на самом деле?» («Am I really dying?») — некоторые поклонники ФЛОЙД утверждали, что в конце песни шепотом произносится: «С-с-сид».

На вышедшем 29 июня 1968 года «A Saucerful Of Secrets» группа попыталась исследовать направления, которые казались более жизнеспособными. Этот второй альбом ФЛОЙД представлял, в основном, смесь из того, что могли бы являть собой флойдовцы: от невротической песни Барретта «Jugband Blues» до заглавной композиции — длинной инструментальной сюиты, весьма далекой по духу и решению от прежнего материала, сочиненного Сидом. Невозможно не заметить одну особенность пластинки (так же, как и последовавших за ней дисков вплоть до «Dark Side Of The Moon») — вместе с Сидом из ФЛОЙД ушла поэзия и мелодика ФЛОЙД, но этот дефект, к чести группы, был ею ликвидирован довольно неожиданным образом.

Прежде чем поставить точку на диске — в виде завершающей «Jugband Blues» с ее захватывающей финальной строчкой «А что именно есть шутка?» («And what exactly is a joke?»), — Сид заявил о себе, сыграв на слайд-гитаре на оставшейся со времени записи «Волынщика» песне Райта «Remember a Day», ностальгическом воспоминании о днях детства, а также добавил несколько сумасшедших аккордов на композиции Роджера Уотерса «Corporal Clegg». Эта песня с необычным ритмом предвосхищает ставшую для Уотерса своего рода наваждением саркастически решенную тему контуженного ветерана войны.

Два других сочинения Уотерса больше соответствовали космическому имиджу группы, получившему развитие в последующие годы. Название магической «Set The Controls For The Heart Of The Sun» Уотерс позаимствовал из романа Уильяма Берроуза, а ее шепотом пропетые строфы почерпнуты из сборника китайской поэзии (ходили слухи, что при миксе этой длинной флойдовской концертной вещи «похоронили» гитару Барретта, а позднее поверх нее наложили партию Гилмора). Как и на «Set The Conrols», так и на открывающей пластинку «Let There Be More Light» на смену стихам Уотерса приходят монотонные, задвинутые галактические джем-сейшены, ставшие фирменным знаком ФЛОЙД.

Песни Рика Райта «Remember A Day» и почти гипнотически вялая «See Saw» (рабочее название: «Самая нудная песня из всех, когда-либо слышанных мною, болванка №2» — «The Most Boring Song I've Ever Heard, Bar Two») — запечатленная квинтэссенция пика хипповой эпохи, которая лучше всего воспринималась при воскуривании благовоний и выкуривании косяков. «Remember A

Day», с ее пространственной «отрывной» связкой (bridge) и отбивкой, ранее взятой на вооружение Чарли Уотсом (Charlie Watts) на альбоме «Their Satanic Majesties», созданном в краткий период увлечения РОЛЛИНГОВ психоделией, перекликается с песней THE ROLLING STONES «Dandelion».

«Они несколько запутаны, — плачется их автор десятилетие спустя, — думаю, я их с тех пор не слушал. Это был процесс обучения. Работая над ними, я понял, например, что из меня не получится текстовика. Но для того, чтобы это понять, нужно было попробовать. Слова — ужасны, но такими были большинство текстов того времени».

Фамилия Гилмора упоминается на пластинке один-единственный раз — в длинной инструментальной сюите «A Saucerful Of Secrets» (оригинальное название — «The Massed Gadgets Of Hercules»), которая, несомненно, является коллективным сочинением, выросшим из студийного наброска. Гилмор отдает все лавры «студентам-архитекторам в группе… рисующим пики и впадины и тому подобное на схеме, разрабатывая дальнейшие повороты композиции».

Дейву показалось, что его коллеги придумали энергетический эквивалент военных действий. «Первая часть — напряжение, возведение укреплений, страх, — рассказывает он. — Середина, со всем треском и грохотом — это военные действия. Заключительная часть — что-то вроде реквиема».

Главным инструментом в первой части, названной «Something Else», были, как признался Гилмор, тарелки, вплотную придвинутые к микрофону. По ним «очень нежно постукивали мягкими молоточками», так что получался звук, не совсем такой, как обычно издают тарелки. Вся первая часть — по сути дела, набор этих тонов, на которые много чего наложено». Для средней части — «Syncopated Pandemonium» — пленка с записью отбивки Мейсона была обрезана с двух сторон и закольцована петлей. На этот рисунок была наложена гитара Гилмора, «включенная по-настоящему громко, вверх и вниз по грифу которой водили металлической микрофонной стойкой».

«Помню, как я сидел там и думал: «Бог ты мой, это же не музыка ВООБЩЕ». Тогда я только пришел из группы, адаптировавшей для странной французской публики ранние вещи Джими Хендрикса. Угодить после всего сюда было для меня настоящим культурным шоком».

Гилмор, тем не менее, оказался большим приспособленцем, чем продюсер ансамбля. Рик Райт вспоминает, что Норман Смит «въезжал» во все песни, но просто не мог понять «Saucerful Of Secrets». Он сказал: «Думаю, это — чушь… но продолжайте, если

вам нравится, можете продолжать». С того момента доверие к Смиту как к продюсеру сошло практически на нет. Все только из вежливости делали вид, что прислушиваются к его мнению. По словам Райта, «не было неожиданного разрыва и не было каких-либо разногласий. Не так, что если бы однажды мы указали ему на дверь со словами: «Все, Норман, ты — уволен!». Мы все отдавали себе отчет в том, что происходит, поскольку именно он на раннем этапе учил нас, как нужно работать в студии». После «Saucerful…», саунд которого был не столь ясен и чист, как на последующих работах, стало очевидно: ученики переплюнули своего учителя.

Смит был неисправимо «уравновешенным» и, по словам Гилмора, «время от времени что-то изобретавшим. Раз или два он поставил меня на место, когда я пытался сделать что-то, по моему мнению, гениальное, но не вписывавшееся в кодекс наших правил» (в любом случае, Смит-«Ураган» вскоре сам стал записывать — как только его душа пожелает — такие поп-хиты в стиле «middle-of-the-road», как «Oh, Babe, What Would You Say?»).

Ник Мейсон, в свою очередь, расценивает «Saucerful» как краеугольный камень в истории группы — «с точки зрения выбора направления, в котором мы собирались двигаться. Сама композиция насыщена идеями, слишком передовыми для того времени, и демонстрирует то, к чему мы то подходили вплотную, то вновь отдалялись. Она показала, что это такое — звучать профессионально, не пользуясь высококлассной техникой, или, не имея выдающихся способностей, находить то, что можем сделать лично мы и до чего еще не додумались или что еще не пытались делать другие. Мы не устраиваем соревнование типа: кто из нас быстрее всех играет на гитаре. Скорее, это выяснение того, какие необычные звуки можно извлечь из фортепиано, скрежеща чем-нибудь по струнам этого инструмента или делая что-нибудь в этом духе».

В результате совершенно случайно получается электронная музыка, которую тогда сочиняли получившие высшее музыкальное образование композиторы, вооруженные целыми арсеналами инструментов и теоретической базой. Так, например, один фрагмент «Saucerful Of Secrets» очень напоминает «Animus» Джекоба Дракмэна из Колумбийского университета (Jacob Druckman, в прошлом — композитор, сочинявший специально для Нью-Йоркского Филармонического Оркестра).

«Saucerful Of Secrets» в течение почти трех лет оставалась основной, центральной композицией концертных выступлений ФЛОЙД. Журнал «Rolling Stone» так прокомментировал этот факт: «Они достигли значительного прогресса с момента выпуска

концертника «Ummagumma». Группа, и особенно Райт, добились сложности и глубины, придавая основной теме массу нюансов, которые совсем не похожи на то, что появляется при студийной или концертной записи».

«Заглавную вещь на «Saucerful Of Secrets» я по-прежнему считаю великой, — говорит Гилмор, — я по-настоящему люблю ее, она получилась просто великолепной. Это были первые наметки направления, которого мы впоследствии станем придерживаться. Если взять «Saucerful Of Secrets», композицию «Atom Heart Mother», затем -«Echoes», то все они очень логично выстраиваются в цепочку, которая ведет к «Dark Side Of The Moon» и всему тому, что было написано после нее».

Тем не менее, рецензии на «Saucerful Of Secrets» как в альтернативной, так и в обычной поп-прессе оказались отнюдь не восторженными. «New Musical Express» сетовала на то, что «в целом хорошие композиции были разрушены перебором обязательных на сегодняшний день приемов электронной психоделии». Майлз, в свою очередь, отметил в «International Times», что «здесь мало нового», особенно нападая на заглавную вещь за то, что она «слишком длинна, чрезвычайно скучна и абсолютно лишена изобретательности, особенно по сравнению с аналогичной электронной композицией «Метаморфозы» («Metamorphosis») Владимира Усачевского, написанной в 1957 году… Точно так же, как плохая ситарная музыка поначалу кажется интересной, так и электронная музыка обращает на себя внимание в первые моменты, но, по мере привыкания, слушатель требует, чтобы с этими «новыми» звуками что-то было сделано, — нечто большее, нежели психоделическая музыка настроения». После чего эрудированный мудрец из «IT» завершает свой опус словами: «Эта пластинка заслуживает того, чтобы ее купили!».

С альбомом «A Saucerful Of Secrets» ПИНК ФЛОЙД стали второй группой на EMI (после THE BEATLES, конечно), которой было разрешено обратиться к услугам посторонних дизайнеров для разработки обложки. За работу взялись сидевшие без денег соседи Барретта по квартире Сторм Торгесон и Обри «По» Пауэлл (недавно на пару с кем-то придумавший несколько обложек для ковбойских романов), которым настоятельно было рекомендовано придумать что-нибудь «пространственное и психоделическое».

«Мы назвали себя «Hipgnosis», — вспоминает Торгесон, — после того как натолкнулись на это слово на двери нашей квартиры. Его начертал там какой-то изобретательный «торчок».

«Мы выбрали такое название потому, что это слово звучало как «гипноз», и если бы нам удалось зафиксировать в дизайне

видения, посещающие находящегося под действием гипноза человека, то это было бы потрясающе. К тому же неправильное написание придавало замечательный оттенок противоречия — практически невозможного сосуществования между Hip — новым и «клевым» — и Gnostic — гностическим, древним знанием. Новое и старое, уживающиеся в одном мире, подразумевают присутствие колдовских чар».

Колдовские чары художественного видения Торгесона и компании (за исключением трех пластинок) проявятся на всех альбомах ФЛОЙД и станут существенной частью магии группы. Несмотря на то, что у Hipgnosis было полно клиентов среди звезд, включая Пола Маккартни и LED ZEPPELIN, Сторм и сейчас уверен, что лучшее в его творчестве создано в период работы с ФЛОЙД.

Пытаясь повторить эффект световых шоу группы на обложке пластинки, Hipgnosis совместили тринадцать образов — от солнечной системы и знаков зодиака до старой фотографии алхимика и его бутылок с реактивами (на лицевой стороне «Saucerful» также была помещена едва различимая, выполненная в инфракрасных лучах фотография самих музыкантов — второе и последнее появление стремившихся к анонимности участников ансамбля на лицевой обложке).

Подобный полет фантазии в сочетании с композициями типа «Set The Controls For The Heart Of The Sun» только усилили свечение ауры научной фантастики и «фэнтэзи» (и даже оккультизма) вокруг ФЛОЙД. Что, в свою очередь, привело к — назовем их «специализированными» — выступлениям, еще больше укрепившим «космическую» репутацию коллектива. Например, они выступали на съезде американских фантастов в Детройте, а на следующий вечер группе нужно было вернуться и дать концерт в Манчестере.

К июлю 1969 года такой имидж превратил ФЛОЙД в группу, подходящую для создания футуристической атмосферы в телепередачах о высадке на Луну с «Аполлона 11» — сразу в трех странах: в Германии, в Голландии и в юмористической передаче Би-Би- Си «А что если это всего-навсего молодой сыр ?» («What If It's Just Green Cheese?»). Ассоциации с НФ и «фэнтэзи» (в которых, кстати сказать, сегодня сильно сомневается Мейсон) доказали, что ФЛОЙД вряд ли от них когда-нибудь избавятся (даже если бы они и очень сильно старались!).

«Интересно, — говорит Мейсон, — как ансамбль приобретает репутацию, которая очень часто не имеет ничего общего с тем, что на самом деле представляет из себя группа. Конечно, был какой-то интерес к научной фантастике, особенно в 60-е, когда мы, словно психи какие-то, зачитывались Робертом Хайнлайном,

«Дюной» и Рэем Брэдбери. Необычайный интерес вызывала тема «А что нас ждет в будущем и каким это будущее может быть».

«О нас ВСЕ ЕЩЕ думают как о «музыке сфер» и т.д. и т.п., в то время как последние пятнадцать лет мы усердно работали над темами, связанными с хаосом, царящим в душе человека, живущего на нашей грешной земле, и не имели ничего общего с пришельцами-инопланетянами. Никто из нас никогда не проявлял особого интереса к оккультным наукам; думаю, в наших работах нет и намека на это. Я знаю, что LED ZEPPELIN всегда интересовались подобными вещами. Многие хэви-металлические группы любят рядиться в одежды оккультизма. Не думаю, чтобы такой путь был бы ОЧЕНЬ ПОЛЕЗНЫМ для человека» (у Сида, конечно же, не просто праздный интерес ко всему оккультному. И в этом плане ФЛОЙД не избежали барреттовского влияния).

* * * *

В день выхода в свет «A Saucerful Of Secrets» ПИНК ФЛОЙД отыграли хедлайнерами на первом английском открытом для всех желающих рок-концерте в лондонском Гайд-парке. Так было положено начало традиции, впоследствии получившей известность благодаря THE ROLLING STONES и недолго просуществовавшей супергруппе Эрика Клэптона и Стива Уинвуда BLIND FAITH. Именно Питер Дженнер и Эндрю Кинг задумали и осуществили это мероприятие, им же пришлось уламывать опасавшегося вандализма управляющего королевскими парками.

Тем не менее, как сардонически заметил Мейсон, именно магнат шоу-бизнеса Роберт Стигвуд, в конце концов учредил «какую-то золотую награду за постановку бесплатных концертов в Гайд-парке, поскольку считал, что выступление BLIND FAITH было первым… Вот, в двух словах, история «Blackhill». Все дело на самом деле «закрутили» Питер и Эндрю».

Триумфальное представление ФЛОЙД в Гайд-парке, во многом, помогло им вернуть себе доброе имя — в определенной степени благодаря диск-жокею Джону Пилу, который прежде был короток на расправу с коллективом, лишившимся Барретта. «В наше суровое время такие слова звучат довольно глупо, но это был своеобразный религиозный опыт, — девять лет спустя признался Джон Пил, — это было восхитительно. Они исполняли «Saucerful Of Secrets» и другие вещи, казалось, они заполнили собой все небо… и находились в абсолютной гармонии с плеском волн и шумом деревьев и прочее, и прочее. Похоже, это было безукоризненное представление, самый лучший концерт, на котором я когда-либо присутствовал» (здесь необходимо добавить, что лишь немногие из живущих на этой планете людей

посетили больше концертов рок-музыки, чем господин Пил).

В то время как концерт в Гайд-парке стал настоящим подлинным прорывом, одним (и едва ли не единственным) фактором выживания группы было превращение ЛЮБОГО шоу ПИНК ФЛОЙД в «событие» в прямом смысле слова. Подобное достижение было еще более значительным в свете отсутствия на сцене такой звездноподобной фигуры, как Барретт. Как едко заметил Гилмор (уже после разрыва с Уотерсом): «У нас не было Роджера Долтри (Roger Daltrey) или Мика Джэггера (Mick Jagger). Все, чем мы располагали, — так это басист, который с недовольным видом топтался рядом и корчил рожи».

Они также могли похвалиться самой лучшей и ультрасовременной звуковой системой в рок-музыке. Самая известная ее часть: квадрофонический «Азимут координатор» (Azimuth Co-ordinator) переводил музыку в плоскость трех измерений, систематически посылая сигнал — звуковые эффекты или соло — таким образом, что они звучали либо за спиной слушателей, либо по всей аудитории, создавая ощущение полноценного присутствия в самом центре всего происходящего даже для тех, кто находился в последних рядах. Чтобы уяснить значение слова «азимут», Уотерсу пришлось заглянуть в свой словарь: «Угол между плоскостью меридиана точки наблюдения за небесным светилом и вертикальной плоскостью, проходящей через эту точку и наблюдаемый объект». Вряд ли в это можно врубиться так просто.

Хотя из-за тяжелого финансового положения ФЛОЙД пришлось в 1969 году временно прекратить световые шоу, на концертах не только демонстрировались фильмы, но использовалось множество любопытных визуальных эффектов. Во время июльского выступления в Ройял Альберт-холле, получившего название «More Furious Madness From The Massed Gadgets Of Auximens», кто-то выскочил в костюме гориллы, стреляли из пушки, а кульминационным моментом стал взрыв пиротехнического снаряда с розовым дымом. На этом шоу старый кембриджский друг ФЛОЙД Тим Ренвик, чья группа QUIVER (после того как они стали клиентами Стива О'Рурка) выступала в качестве «разогревающей», находился под сильным впечатлением от эпизода, напомнившего ему первую группу Питера Дженнера — AMM.

«Под ритмичный стук молотков и повизгивание пилы они соорудили стол, — вспоминает Ренвик. — Когда это было сделано, роуди вышли на сцену с чайником и включили транзисторный приемник, пододвинув к нему микрофон, и вся публика слушала то, что в этот момент было в эфире, пока ребята

пили чай. Потрясающе, действительно здорово».

«Меня всегда интересовало то, чем они занимаются. Я видел столько самых разных их шоу за все годы. Каждое выступление, даже если оно не становилось нокаутом в музыкальном отношении, все равно выглядело событием, чрезвычайно специфическим, особенным. Я всегда этим откровенно восхищался».

На подобных концертах ФЛОЙД уже выстраивали свои представления как циклы песен с двух альбомов и называли их соответственно «The Man» и «The Journey». Первая программа должна была показать один день из жизни типичного британца. Она начиналась утренним эпизодом, затем показывалась работа, перерыв на чаепитие (сцена, описанная Ренвиком), дальше шла кульминация: наступление сумерек — времени, которое жители болотистой местности в Кембридже называют «ummagumma», и, наконец, сон с неизбежными видениями и ночными кошмарами.

Горюющие об этих двух пропавших шедеврах коллекционеры извещаются, что обе сюиты (за исключением специально написанных инструменталов, таких, как, например, мейсоновский номер на ударных «Doing It») были составлены на основе материала как уже выпущенных, так и планировавшихся альбомов. Например, «Рассвет» («Daybreak») из программы «Человек» («The Man») теперь более известен как «Grantchester Meadows», а «Ночной кошмар» («Nightmare») — как «Cymbaline». Точно так же в «Путешествии» («The Journey»), представлявшем фантастическое путешествие через «Розовые джунгли» («The Pink Jungle»), на поверку оказавшиеся «Pow R. Toc H.», звучала и «The Narrow Way».

ФЛОЙД, повернувшись от возвышенного к смешному (в их понимании), в конце 1968 года еще раз испытали судьбу в хитпараде синглов с композицией Роджера Уотерса «Point Me At The Sky», здорово похожей на «Lucy In The Sky With Diamonds» THE BEATLES. Тем не менее, классикой и вехой в истории группы стал попавший на вторую сторону сингла джем-сейшн, сыгранный под влиянием момента. Он стал еще одним кирпичиком в фундаменте, закладываемом самобытным звучанием группы.

Так же, как и другие произведения ФЛОЙД, «Careful With That Axe, Eugene» состоял, по словам Гилмора, «по сути из одного аккорда. На него накладывалась фактура в соответствующей тональности, то понижая его, то повышая … это больше связано с динамикой». На этот раз преобладающими эмоциями оказались чувства опасности и страха, получившие отчетливое звучание в «Eugene», которая долгое время оставалась «гвоздём» программы

(переименованный в «Beset By Creatures Of The Deep» — «Осажденный созданиями из глуби», этот номер входил в сюиту «The Journey»). По сравнению с той жутью, звучащей на концертах ФЛОЙД, первоначально трэк был, по определению Мейсона, «необычно мягким и ритмичным».

Немногим удалось услышать его в то время: сингл был встречен с таким же безразличием, как и его предшественник. Но и тогда, вспоминает Мейсон, ансамбль «ни разу не поддался чувству, что все кончено, даже после того как с треском провалились два сингла».

(Песни со сторон А двух этих неудачных синглов ФЛОЙД 1968 года вновь увидят свет десятилетие спустя: «It Would Be So Nice» — в пародийной обработке Captain Sensible из THE DAMNED, а «Point Me At The Sky» — в исполнении специализирующейся на кавер-версиях эйсид-рока группы ACID CASUALTIES с Rhino Records. После «Point Me At The Sky» ПИНК ФЛОЙД стали попросту игнорировать рынок сорокопяток, чтобы стать коллективом с почти несуществующим (и неслыханным) по тем временам статусом — группой, ориентированной на выпуск альбомов. Они никогда больше не будут специально записывать песни для выпуска в качестве сингла. В Великобритании ни одна песня — даже «Money» — не выйдет в семидюймовом формате, это случится лишь с «Another Brick In The Wall» одиннадцать лет спустя. Как проговорился Уотерс, «наше чувство сопливой непорочности было столь велико, что мы и не думали о синглах». По крайней мере, такая политика избавила их от необходимости лишний раз появляться в «Top Of The Pops»! Спорным может показаться утверждение, что синглы просто-напросто оказались слишком ограниченным полем деятельности для ансамбля из вчерашних студентов-архитекторов, которым судьбой было предназначено утвердить свой фирменный знак, создавая объемные конструкции на одной, потом на двух, а затем и на всех четырех сторонах лонг-плеев. В любом случае, подобная хитрая политика ФЛОЙД не только не сказалась на количестве проданных экземпляров и билетов на их шоу, но со временем стала неотъемлемой частью их особого таинственного облика (они также указали на этот антисорокопяточный путь таким мегазвездам, как LED ZEPPELIN, которые никогда не выпускали синглов).

Глава 12. Всего лишь еще один фильм

Когда в начале 1969 года ФЛОЙД предложили написать и записать музыку к полнометражному кинофильму, дважды просить их не пришлось. Флойдовская музыка уже звучала в качестве фоновой музыки, в частности ранняя версия «Careful With That Axe, Eugene» использовалась в ленте Питера Сайкса (Peter Sykes) «The Committee» с участием музыканта Пола Джонса (Paul Jones) из группы Манфреда Манна. «Для фильма мы сделали бы ВСЕ ЧТО УГОДНО, — вспоминал позднее Дэвид Гилмор, — мы хотели попробовать». Так и появилась франкоязычная малобюджетная мелодрама о молодежи, снятая бывшим помощником Жан-Люка Годара Барбетом Шродером (Barbet Schroeder), которую сегодня помнят только в связи с третьим альбомом ПИНК ФЛОЙД. Благодаря именно этой киноленте, он появился на свет. Однако такая «короткая» память не распространяется на Францию, где фильм «More» достиг статуса, аналогичного статусу «Easy Rider» в англоязычном мире и, таким образом, сыграл решающую роль в росте популярности ФЛОЙД на музыкальном рынке, который раньше был закрыт для англо-американских рок-групп. Шродер, в свою очередь, добился коммерческого успеха и снискал одобрение публики с такими фильмами, как вышедший в 1990 году «Закат удачи» («Reversal Of The Fortune»). Благодаря своему приличному стажу работы на сцене, поражавшей хитроумными комбинациями различных технических средств, и кинематографичности самой музыки, ФЛОЙД оказались самым подходящим коллективом для работы подобного рода. Это было более близко им по духу и более прибыльно, чем постоянно колесить по Великобритании. «Кинематограф, — говорил Рик Райт, — показался нам в то время выходом из сложившейся ситуации. Здорово было бы снять научно-фантастический фильм — наша музыка была весьма подходящей для этого».

Роджер Уотерс, который в то время еще не отрицал связи флойдовского творчества с научной фантастикой, дошел до того, что выразил «глубочайшее сожаление в связи с тем», что не они писали саундтрэк к фильму «Космическая одиссея 2001», некоторые фрагменты из которого — особенно финальный галлюцинаторно-«улетный» пассаж в конце — звучат так по-флойдовски (еще один факт в пользу родства ФЛОЙД с «серьезными» электронными композиторами, к которым так благоволил режиссер картины Стэнли Кубрик (Stanley Kubrick). Почитателям группы остается только горестно вздыхать, так как

фильмы, музыку к которым писали ФЛОЙД, не дотягивали до уровня ставшей классикой кинематографа ленты Кубрика).

Гилмор определяет опыт, накопленный ФЛОЙД в процессе создания фильма «More» и последующих лент, как «работу по контракту. Начинаешь трудиться в студии, не имея ничего под рукой, и занимаешься этим до тех пор, пока что-нибудь не получится. Потом отказываешься от сделанного и задаешь себе вопрос: «А что если попробовать вот так?» — и работаешь над новым фрагментом. Это нельзя сравнить с сочинением музыки для себя: гораздо больше спешки и небрежности».

Поскольку EMI рассматривала альбом с музыкой из «More» как Особый проект, группе при работе над материалом предоставили полную свободу творчества и гонорары выше прежних. Для ФЛОЙД этот контракт был первой реальной возможностью доказать то, что они могут работать самостоятельно, без навязчивой опеки Нормана Смита с Эбби-роуд. Как ни странно, на саундтрэке «More» обычных песен гораздо больше, чем инструментальных композиций, что совершенно не характерно для номерных альбомов группы. Большинство из них — легкие и приятные для слуха акустические баллады, написанные Роджером Уотерсом, хотя вокал (весьма редко удававшийся ФЛОЙД после ухода Барретта) звучит почти болезненно немощно в таких песнях, как «Green Is The Colour» (несмотря ни на что, эта вещь так же, как и «Cymbaline», оставалась в концертном репертуаре ансамбля еще добрых два года).

Инструментальные композиции ФЛОЙД помогли обозначить «определенный набор киномузона космического Богоявления» (знаменитая фраза «New Musical Express»). Творческий импульс, по словам одного из приятелей флойдовцев, был обеспечен здесь тем, что «Гилмора вытащили из привычной скорлупы, заставив сочинить все эти фантастические пассажи».

Те, кто рассматривал ПИНК ФЛОЙД как «группу, уплетающую астероиды на завтрак», не удивились, обнаружив, что фильм «More» показывает наркоманов в раю хиппи — на острове Ибица. Населявшие этот участок суши «волосатики» оказали Сиду и Рику восторженный прием во время их отдыха там в 1967 году. Только наркотиком в «More» оказывается героин, а сам фильм не страдает обилием идиллий. «Картина преподносит проблему наркотиков с правильной точки зрения. Уверен, если бы в фильме наркота подавалась бы не так, мы бы не стали ничего делать», — ворчал Райт, давая интервью наркошного вида журналисту, и, тем не менее, флойдовцы раскурили с ним косячок.

За год или два, прошедшие с момента ухода Барретта, обстановка в лагере противников — «Курильщики против выпивох» — разрядилась: каждый теперь делал И ТО, И ДРУГОЕ, а в дороге любимым напитком оставалось шампанское «Дом Периньон». «Я не пил, когда попал в группу, — замечает Дейв Гилмор, — но очень скоро понял, что был неправ». Подключение к «делу» Гилмора и отвечавшего за визуальные эффекты Торгесона (им обоим «кислотная» культура была отнюдь не чуждой) обеспечило ПИНК ФЛОЙД приобретение ауры обалденной наркотной группы из Британии.

Постбарреттовский ФЛОЙД, по словам одного старого знакомого музыкантов, «унаследовали имидж «кислотного поколения» по ошибке, они сами часто заблуждались на этот счет. ФЛОЙД покуривали то тут то там травку, но никогда не увлекались серьезными наркотиками. Они были слишком уравновешенными, чтобы позволить себе доходить до крайностей, кроме того, у них перед глазами стоял Сид, которого все эта химия довела до ручки. Их подход был таков: «Достаточно того, что о нас ДУМАЮТ, будто бы мы их принимаем, и мы рады, что о нас так думают, а мы сами будем продолжать жить нормальной жизнью». В конечном счете, они были хорошо воспитанными студентами колледжа, выходцами из верхнего среднего класса».

«Я всего дважды в жизни пробовал галлюциногены , — признался Роджер Уотерс в 1987 году, — и оба раза это случилось уже после того, как нашей музыке прилепили такой ярлык. Первый раз все прошло замечательно. Дело было на греческом острове, в очень идиллической обстановке. Не знаю точно, как долго это продолжалось, тогда казалось, что целую вечность. Это мощно и страшно. Но повлияло ли это на мою музыку, я не знаю».

«Пару лет спустя я опять закидывался «кислотой», но в не таких дозах. Помню, как переходил Восьмую авеню в Нью-Йорке, чтобы зайти в «Смайлерз» купить сэндвич и бутылку молока, и застрял на середине дороги. Больше я не делал ничего подобного».

Если ПИНК ФЛОЙД, по словам Гилмора, взялись за «More» потому, что они «хотели прорваться к работе над саундтрэками крупных картин», то Микеланджело Антониони (Michelangelo Antonioni), должно быть, услышал их мольбы. После того как его воспевание свингующего Лондона в фильме 1966 года «Blow Up» («Фотоувеличение») получило международный резонанс, в «Забриски Пойнт» («Zabriskie Point») итальянский 56-летний режиссер взялся за разработку тематики молодежной революции в Калифорнии. Услышав анархические «вывихи» «Careful With

That Axe, Eugene», Антониони (впервые увидевший группу на мероприятии «IT» в «Раундхауз») вызвал музыкантов в Рим.

Целыми днями музыканты бездельничали в роскошном отеле, наслаждаясь изысканными блюдами и марочными винами. «Мы могли бы закончить всю работу за пять дней, — вспоминает Уотерс, — но Антониони слушал нас и уходил. Помнится, его подход был ужасным: «Э-э-это очень красиво, но э-э-это слишком грустно» или: «э-э-это слишком сильно». Всегда было что-то, мешавшее достижению совершенства для совершенства. Меняли то, что ему не нравилось, — опять не то. Адский труд, настоящий адский труд. Он сидел-сидел и засыпал, частенько прямо на месте, а мы работали до семи-восьми утра, уходили, завтракали, спали, вставали и — назад, к станку».

«Как бы там ни было, Антониони в конце концов пришел к выводу, что ему требуется саундтрэк, который звучал бы более по-американски и сопровождал бы приключения его героев с Западного побережья. Режиссер включил записи THE GRATEFUL DEAD и THE DOORS, YOUNGBLOODS, а также «Tennessee Waltz» в исполнении Патти Пейдж (Patti Page), блюзовую вещь ROLLING STONES, оставив лишь три композиции ПИНК ФЛОЙД. Одна из них, по иронии судьбы, была бледной имитацией песни в стиле кантри-энд-вестерн. Антониони также отказался от лирической фортепьянной пьесы Рика Райта, впоследствии превратившейся в замечательную композицию «Us And Them» с альбома «Dark Side Of The Moon».

«Это, пожалуй, было правильно — с точки зрения доверия к ансамблю и его творческому наследию. «Забриски Пойнт» даже в большей степени, чем «More», относится к тем фильмам, при просмотре которых по прошествии многих лет остается только радоваться, что 60-е уже позади». Что касается конкретного сюжета, то он о молодом человеке, подозреваемом в убийстве полицейского во время студенческих беспорядков и угоне самолета, на котором он летит в пустынный район Аризоны. Первый, с кем он там встречается, — неизбежно длинноногая и выглядящая, как модель, Дария Хэлприн (Daria Halprin), которая, не теряя времени даром, приступает к занятиям любовью с молодым человеком под палящими лучами солнца пустыни. Наш, не менее симпатичный, персонаж (сыгранный Марком Фречетом (Mark Frechete) после этого раскрашивает самолет в психоделические цвета и пытается вернуться на аэродром, где его убивают «свиньи»-копы.

Новая версия «Careful With That Axe, Eugene», названная «Come In Number 51, Your Time Is Up», по крайней мере, эффектно подчеркивает апокалиптический финал картины, где

замедленной съемкой показан взлетающий на воздух курорт в пустыне («Забриски Пойнт» получил неожиданное и не менее сюрреалистическое продолжение, когда после съемок фильма присоединившийся к бостонской секте Мела Лаймона (Mel Lymon) исполнитель главной мужской роли предпринял попытку вооруженного ограбления. Позднее он умер в тюрьме).

В начале 1970 года шли переговоры о написании ПИНК ФЛОЙД музыки к многосерийному психоделическому мультфильму «Ролло» («Rollo»). Во главе проекта стоял художник Алан Олдридж (Alan Aldridge) (вероятно, более известный своим оформлением двух сборников текстов THE BEATLES «Illustrated Lyrics»). «Это было потрясающе, — поделился своими впечатлениями Уотерс, — основная идея состояла в том, что этот парень, Ролло, валяется в постели и начинает мечтать (а может, это происходит на самом деле), неожиданно его кровать оживает, два глаза выглядывают из столбика спинки кровати и начинают озираться по сторонам; вырастают ноги… Затем кровать выпрыгивает из дома, движется по улице… и взлетает. А когда парень поднимается на ней в небо… луна курит здоровенную сигару, что оказывается оптическим обманом: на самом деле это — космический корабль». В компании своих новых друзей — профессора Криэйтора и собаки-робота — Ролло отправляется в межпланетные путешествия, завершающиеся победой троицы над расой живущих в туннелях гигантов. «На самом деле могло бы получиться здорово», — восторженно говорит Роджер (человек, который никогда особенно не демонстрировал свои чувства). Но замыслу «Rollo» не суждено было осуществиться. Несмотря на появление замечательного «пилота», созданного голландскими аниматорами, Олдридж так и не смог собрать достаточно средств для финансового обеспечения этой идеи.

В течение года появится и третий, имеющий отношение к ФЛОЙД, саундтрэк (и альбом). Однако на этот раз Роджер Уотерс «отделился от коллектива», чтобы помочь своему другу Рону Джизину (Ron Geesin) написать музыку к кинематографической версии вышедшей в 1968 году книги Энтони Смита (Anthony Smith) «Тело» («The Body») — популярного справочника по биологии, снабженного довольно живыми объяснениями скорости роста волос и денежного эквивалента ценности женского молока (а если вам интересно, сколько квадратных футов кожи на теле обычного взрослого человека, то вот вам ответ — 20).

Снять фильм на такой сюжет было чрезвычайно сложно (скорее, даже невозможно), и для выполнения задачи такой идиосинкразический человек, как Джизин, подходил идеально. Он с головой ушел в работу над фильмом, сочиняя композиции и

фрагменты, включавшие в себя звуковые эффекты, электронные эксперименты, немыслимые инструментальные сочетания и бессвязную речь. Все это абсолютно соответствовало самой идее фильма. Помимо этого, . сценаристу Тони Гэрнету (Tony Garnett) и режиссеру Рою Баттерсби (Roy Battersby) требовались песни, которые сам Джизин предоставить не мог. Тогда он познакомил их со своим новым партнером по гольфу (и интеллектуальным спорам) — Роджером Уотерсом.

Будучи полулегендарной фигурой художественной субкультуры Ноттинг-хилла середины 60-х, Джизин, первоначально заявивший о себе как о джазовом пианисте, признается, что ничего не слышал о ФЛОЙД андеграундного периода. «Я никогда не вращался в рок-кругах, я был сам по себе. У меня самого есть кое-какие необычные музыкальные идеи, которые я с переменным успехом пытаюсь воплотить в жизнь». Когда в 1968 году один общий знакомый привел Ника Мейсона в расположенную в подвальном помещении квартиру Рона, заметив: «Он — из ПИНК ФЛОЙД», новатор в области электронной музыки произнес со своим шотландским акцентом: «О, а чем же ОНИ занимаются?». У Джизина завязались дружеские отношения с Ником и его невестой Линди, для которой он сочинил пьесу для флейты и органа. Эта пьеса была записана на лонг-плее, выпущенном другим его рок-приятелем, Питом Тауншендом, и посвященном памяти индийского гуру Мехер Баба (Meher Baba). «Линди была неплохой флейтисткой, но все-таки не настолько хорошей, чтобы справиться с этой вещью. Тогда я пригласил профессионального флейтиста, который и записал пьесу для альбома Тауншенда». Он также напишет музыку для одного из документальных фильмов о мотоспорте, который снимал отец Ника.

Джизин говорит, когда его представили Уотерсу (а случилось это несколько позже): «…я отреагировал на НЕГО… Я вообще реагирую на личности, а не на группу. Он был настоящей «вещью в себе», как говорится, человеком со своими тараканами».

Свои тараканы? «Как рождается искусство, что помогает человеку творить? Думаю, что определенная разбалансированность. Роджер был эгоцентристом, ему требовались аплодисменты и признание, а потом он обязательно должен был отвергнуть прозвучавшие в его честь овации. Будучи его близким другом, я испытал это на себе. Например, случалось так, что я приходил к нему, памятуя нашу договоренность собраться вместе, а его не было дома — он ушел на матч по сквошу. Мне кажется, все это просчитывалось. Как если бы он сказал: «Приезжай ко мне в замок», а под стенами «угостил» бы

меня горящей смолой или пушечным ядром».

«Благодаря Роджеру, я научился жить, держа руку на переключателе рубильничка «близко-далеко». Возникали, конечно, кое-какие разногласия — споры о политике на вечеринках. Но на самом деле он — приятный парень, если не делать из него кумира».

Джизин вспоминает, что он получал удовольствие от «творческих, интеллектуальных взаимоотношений СО ВСЕМИ флойдовцами — другими словами, бывая у них дома, слушая и разговаривая о самых разных вещах. Единственное, в чем я не принимал участие, — это в курении «травки». Я всегда говорил им, что предпочитаю свежий воздух. Обычно вокруг ФЛОЙД стоял такой дым — хоть топор вешай, но для музыкантов это дело обычное».

«Рик был относительно несобранным человеком. Он рассказывал о всяких идеях, которым никогда не суждено было стать реальностью. Я говорю это, потому что и сам такой, так что могу распознать подобные черты и в других людях. «Если бы только» — если бы только у меня была студия побольше, если бы у меня было больше времени… Наверное, остальные держали его за плетущегося в самом хвосте».

«Роджер был не бог весть каким басистом, но он своего добился, справился. Песня «Важно не то, что ты делаешь, а как» — устарела. Как сказал бы Луи Армстронг: «Дело не в том, что исполняешь, а в том, что пропускаешь»…».

Некоторое представление о непонятном характере Уотерса и первой музыкальной попытке Джизина можно составить по названиям композиций: «Лоно» («Womb Bit»), «Более семи гномов в Пенисляндии» («More Than Seven Dwarfs In Penis Land»), «Танец красных кровяных телец» («Dance Of The Red Corpuscles»), «Мелочовка в плексигласе» («Piddle In Perspex»). На «The Body» также была песня «Дыши!» («Breathe»), текст которой, положенный на другую музыку, вошел в «Dark Side …» и стал одним из краеугольных кирпичиков этого альбома.

Музыка, на самом деле звучащая в фильме «The Body», записана каждым из них по отдельности в начале 1970 года. Джизин делал наложение своих сумасшедших инструменталов с помощью одного-единственного виолончелиста, в то время как Уотерс под акустическую гитару записывал несколько «хрупких» мелодий, похожих на его песни в «More». Тем не менее, Роджер почерпнул все что мог, по максимуму, у Рона, опыт работы которого в кинематографе был несоизмеримо больше. «Конечно же, я помог ему справиться со скучной работой по хронометрированию кадров и с прочей ерундой, — говорит

Джизин, — это сродни портняжному искусству. Я вообще-то большой рукодельщик и могу подгонять вещи друг к другу. За годы работы я уяснил, что, в среднем, киноэпизод длится минуту и 15 секунд, и не больше».

Стремившийся во всем к совершенству Джизин, узнав, что EMI планировала выпустить пластинку с саундтрэком к фильму, настоял на перезаписи диска, чтобы он мог восприниматься как полноценный альбом (среди всех прочих недостатков главным было то, что первоначальная запись сделана была в моноварианте). Во время этих смен в студии в сентябре-октябре 1970 пара сотрудничала более тесно — Рон продюсировал сочинения Роджера, и наоборот.

«Сольный» дебют флойдовца (если не считать барреттовских работ) завершился на совершенно неожиданной ноте, когда Гилмор, Мейсон и Райт вместе завалились в студию, чтобы сыграть на финальной «Give Birth To A Smile». «Они были похожи на дружную-семью-помогающую-друг-другу-на-записи, — говорит Джизин и добавляет, — ФЛОЙД попросили — и их требование было удовлетворено — оплатить их услуги, как обычным сессионным музыкантам».

Глава 13. Удивительный пудинг

Смена десятилетий застала ФЛОЙД барахтающимися в поисках определенного музыкального направления и переживающими некий личностный кризис. На следующем альбоме группы (который был их первым диском, выпущенным на «прогрессивном» лейбле Harvest, и к тому же являлся, согласно заключенной сделке, двойным) новой музыки как таковой группа не представила. На первой пластинке, записанной в Манчестерском торговом колледже (Manchester College Of Commerce) и в Mother' Club в Бирмингеме, долгое время остававшимся любимой площадкой ансамбля, присутствовали превосходные концертные версии «Astronomy Domine», «Careful With That Axe, Eugene» и «A Saucerful Of Secrets» (от «Interstellar Overdrive», все еще остававшейся непременным атрибутом всех выступлений, отказались в последнюю минуту).

В основном, репутация альбома зарабатывалась именно этими композициями, особенно в Америке, где лишь единицы слышали предыдущие диски группы и где благодаря непрерывной передаче в эфир ночными станциями, работающими на УКВ, «Ummagumma» вскоре стала первой пластинкой ПИНК ФЛОЙД, попавшей в Top 100. Несмотря на все легенды, окутывающие концертные выступления группы, «Ummagumma» оставалась единственным официальным концертником ФЛОЙД до появления «A Delicate Sound Of Thunder» девятнадцать лет спустя.

Именно благодаря силе ее «живых» выступлений, в сентябре 1969 года — за месяц до выхода пластинки — группу признали шестой в категории самых популярных коллективов в ходе ежегодного опроса популярности журнала «Melody Maker». Однако отсутствие признания каждого музыканта в отдельности привело к тому, что ни один из них не был признан лучшим в разделах «лучший гитарист», «лучший басист», «лучший клавишник» — ситуация, исправить которую не могла даже «Ummagumma».

Студийная пластинка появилась на свет благодаря недовольству Рика Райта теми ограничениями, которые накладывала работа в рок-группе «средней руки»; он хотел получить возможность сочинять «настоящую музыку». Таким образом, каждому из четырех флойдовцев было предоставлено по полстороны лонгплея для реабилитации при помощи самостоятельных экспериментов, конечной целью которых ставилось сочинение «странной» музыки как таковой. Песня Уотерса «Embryo» была также записана во время этих смен в

студии; однако при исполнении всей группой она не укладывалась в формат, заданный для «Ummagumma». Хотя Роджер утверждал, что она так и не была закончена, композиция в итоге появилась на американском сборнике фирмы Capitol «Works»). Это было соревнование. К нему оказался готов только Роджер, а первым свое согласие (несмотря на то, что сегодня он расценивает свои выкрутасы для клавишных в четырехчастной «Sysyphus» как «претенциозные») дал Рик. Дейв признался, что он «валял дурака» в «The Narrow Way», текст которой невозможно разобрать, так как автор сильно сомневался в своем поэтическом таланте. Уотерс, который позже станет отстаивать свое право писать тексты для всех гилморовских и райтовских композиций, исполнявшихся в рамках ФЛОЙД, отказался от приглашения стать текстовиком и на этом проекте.

Вероятно, наиболее интересной из всех пьес — или, по крайней мере, наименее скучной — была акустическая «Grantchester Meadows», написанная Роджером как воспоминание о днях в Кембридже, в которой можно услышать, как взлетают живые лебеди, тогда как нудный звук жужжащей пчелы, перелетающей в наушниках из одного уха в другое, заставляет слушателей не долго думая схватить конверт пластинки, чтобы пришлепнуть наконец насекомое. Уотерс же несет ответственность за лаконично названную «Several Species Of Small Furry Animals Gathered Together In A Cave And Grooving With A Pict» («Несколько видов маленьких, покрытых мехом зверьков, собранных воедино в пещере и получающих удовольствие от общения с пиктом»), чьему ритмично оркестрованному зверинцу могли позавидовать THE BEATLES с их «Good Morning, Good Morning» (за которой следует звучащая по-шотландски маниакальная напыщенная болтовня). «Меня всегда спрашивают, а не моих ли рук это дело, — говорит Рон Джизин, — в то время я готовил много радиопрограмм для Джона Пила, выделывая и не такое. Мой выбор мог, конечно, зацепить Роджера, но это было случайное совпадение. Так уж получилось, что у нас обоих отцы — шотландцы, а матери — англичанки».

«Подкованные» по части научной фантастики флойдовцы утверждали, что таинственное название альбома взято по имени ученых мужей, известных как «umma», в «Дюне». В то время ходили слухи, что ФЛОЙД напишут музыку к фильму по книге Фрэнка Герберта (Frank Herbert). А вот Ник Мейсон (чье девятиминутное, пропущенное через электронные примочки, соло на ударных является кульминационным моментом пластинки) утверждает, что «ummagumma» — это слэнговое выражение, которое подцепили где-то в Кембридже Сид, Роджер и Дейв,

обозначающее совокупление. «Это просто название. Его выбрали не потому, что оно что-то обозначает, а потому, что звучит интересно и мило. Его можно совершенно спокойно произносить нараспев, а можно использовать как восклицание». На «Ummagumma» также была одна из самых «завернутых» наркотных обложек, разработанных «Гипнозис», на которой ФЛОЙД позировали на фоне картины с изображением ФЛОЙД, позирующих на фоне картины с изображением ФЛОЙД, которые позируют… и так далее, и так далее, уменьшаясь до бесконечности.

Первый альбом ФЛОЙД в 70-е отражал как отсутствие определенного направления в творчестве группы, так и тенденции, доминировавшие на британской музыкальной сцене тех лет. В то время когда такие первопроходцы, как Пит Тауншенд из THE WHO и Рэй Дэвис (Ray Davis) из THE KINKS, взялись за сочинение «рок-опер», группам типа DEEP PURPLE казалось обязательным навязывать свои «концерты» Королевскому филармоническому оркестру, а EMERSON, LAKE AND PALMER — коверкать «Картинки с выставки» или «Щелкунчика», ПИНК ФЛОЙД не могли отказаться от искушения попробовать себя в монументализме и поистине серьезной композиции. В результате мы имеем «Atom Heart Mother».

«Вся основная тема, — говорит Гилмор, — получилась из не очень длинной последовательности аккордов, придуманной мной раньше. Я назвал ее «Темой из вымышленного вестерна» («Theme from an Imaginary Western»), для меня она звучала как «Великолепная семерка»…». Услышав, как гитарист наспех прогнал ее во время перерыва на репетиции, Уотерс был поражен «качеством героической, возвышенной темы», при прослушивании которой в воображении возникали «силуэты лошадей на фоне закатного неба». Она прекрасно слушалась бы в фильме, снятом по очень мрачному сценарию.

Он и Райт вдохновились на написание других тем и вариаций в том же кинематографическом духе, пока пьеса не превратилась в самую длинную на сегодняшний день композицию ПИНК ФЛОЙД, протяженность которой в конечном варианте составила почти 24 минуты. Вспоминает Гилмор: «Мы сидели и играли, перебрасывая ее друг другу, добавляли и убавляли какие-то такты, возились с ней целую вечность, пока не придали нужную форму». Премьера ранней версии сюиты под рабочим названием «Удивительный пудинг» («The Amazing Pudding») состоялась в Париже 23 января 1970 года.

Попав в затруднительное положение в работе над все

расползающимся сочинением такого формата, четверо музыкантов согласились позвать на выручку своего приятеля Рона Джизина и весной вручили ему пленки с рекомендациями наложить их так, чтобы получилось «что-нибудь великое» — небесный хор, медные фанфары, да что угодно, пока они сами прокатятся с туром по Америке. «К тому моменту они были сильно измотаны, потому что становились знаменитыми и их постоянно подталкивали, — говорит Джизин. — Стив О'Рурк был знатным «толкачом». Им просто требовался другой подход, несколько иной менталитет, чтобы закруглиться и завершить работу».

В течение целого месяца Рон, раздевшись до трусов из-за необычайно жаркой погоды в Лондоне, лихорадочно работал над партитурой. «Рик Райт, наверное, полдня занимался хоровыми партиями, Дейв Гилмор предложил рифф для одной части. Роджер не умел читать ноты и с умным видом соглашался с тем, что делал этот балбес Джизин. Особой помощи от них ждать не приходилось».

«Нельзя совершенно сбрасывать со счетов то, что они сделали, но и мелодии, и гармонии были полностью моими. Это как раз и есть сфера моей деятельности — работать при наличии уже существующей концепции, когда необходимо соединить воедино и подогнать друг к другу отдельные части. Я всегда чувствовал, что на самом деле ФЛОЙД не хватает одного — настоящего чувства мелодии, во всех длинных фрагментах то тут, то там постоянно проявлялись всякие шероховатости. Вот почему мы так здорово сработались: я снабжал их мелодиями и мотивами».

«Из-за того, как они записывали основные трэки, возникали проблемы с темпом. Они разнились между собой, но не из-за развития тем, а так, по чистой случайности — замедление темпа происходило там, где его, вероятно, следовало бы убыстрить, или где-то его лучше было бы изменить резко, как бы одним рывком, а не постепенно».

«Мы столкнулись с этим, потому что они записали заготовки фоновых трэков так, как обычно это делали, — с длинными органными партиями, приглушенной бас-гитарой и захлебывающейся гитарой. Когда настало время записи «живых» музыкантов поверх уже готовых дорожек, возникла проблема с нужным темпом. Нет ничего удивительного, когда у классических музыкантов возникают трудности с ритмом. Чувство ритма в классике и в рок-музыке — совершенно разное».

Проблемы у Джизина начались после того, как он взял на себя дирижирование ансамблем в студии на Эбби-роуд. Его

первая ошибка, как он сам признался, заключалась в том, что он позволил EMI нанимать сессионных музыкантов. Виолончелист был близок ему по духу: они вместе работали над саундтрэком к «The Body», а вот десять «духовиков», как обнаружил Рон, «были жесткими, бездушными типами, которые, конечно же, не собирались выносить команды какого-то новичка или неискушенного человека. Я открыл для самого себя, что духовики — самые упорные и воинственные из всех музыкантов; их столько склоняли и посылали ко всем чертям примадонны, что их мягкие, отзывчивые сердца окончательно очерствели. Один трубач вел себя особенно по-дурацки, то и дело делая небольшие замечания, задавая вопросы, ответы на которые он знал заранее».

«В конце концов, угроза физической расправы заставила этого человека успокоиться». И все же заставить оркестр исполнять то, что задумал Джизин, уже само по себе было вызовом. «Во-первых, то заковыристое вступление, которое я написал, на самом деле было еще забористей, но музыканты не смогли исполнить его в предусмотренном мною темпе. Они хотели, чтобы это заикание стало синкопированным ритмом, который бы они понимали».

«Потом, когда дело дошло до прифанкованной части с хором, я рассчитал, что в определенном месте должен быть такой-то размер, и от него уже высчитывал остальные. Оказалось, что, с точки зрения Ника, все надо было поднять на тон выше и сдвинуть на один такт. Вся партитура оказалась испещрена моими пометками. В принципе, мне следовало бы стереть все нотные линейки и написать все заново, подняв на тон, но тогда я был еще недостаточно умен, чтобы понять это».

К общей неразберихе добавилось то, что Сид Барретт, услышав о работе группы над новым альбомом, заявился в студию звукозаписи. «Я подумал, что он просто чокнулся, — говорит Джизин, — он не знал, что происходит, и вдруг явил себя, как Христос. Удивительные вещи происходят, когда миф сталкивается с реальностью. Не делая ничего, он добился большего, чем если бы написал что-нибудь».

Рон почти что «сломался» уже на середине записи. «У меня выдался тяжелый год: пришлось написать все это, я был вымотан до предела. Не мог ни с чем справиться. Смею утверждать, что находившаяся в операторской группа, рвала на себе волосы, задаваясь вопросом: «Боже милосердный, неужели этому балбесу удастся довести дело до конца? Иисус, кого мы пригласили?!». Все согласились, что руководитель двадцатиголосного хора Джон Олдис (John Alldis) должен встать за дирижерский пульт.

Джизин, однако, считает, что польза от замены его Олдисом «скорей всего, преувеличена, если учитывать полученное качество

ритма, бита. Джон был классическим хоровиком, абсолютно не привыкшим к роковой пульсации. Духовые, словно прилично выпив, постоянно отставали от заданного ритма. Как поклонник джаза я бы фразировал чуть быстрее самого ритма — в этом и есть смысл классной современной музыки. А у нас завершенная композиция получилась слишком тяжеловесной, туповатой, если употреблять шотландское словечко».

После того как все прослушали готовый материал, Джизин обратился к Стиву О'Рурку: «О'кей, отличное демо. Ну, мы потренировались. Нельзя ли теперь приступить к чистовой записи?». Легко можно себе представить, каким тяжелым был вздох, который последовал за этим вопросом.

Как бы там ни было, окончательный вариант, при всем его грандиозном размахе и богатстве мелодий, зачастую звучит на удивление слишком традиционно, скорее, как бесстрастное классическое сочинение (или даже как саундтрэк к фильму-эпопее), а не последнее достижение пророков-лжецов британского космического рока. Андеграундная критика разделилась в оценках: от «Огромно, грандиозно, вне времени, в масштабах всей вселенной» («Frendz») до «Попробуйте похипповать опять, ПИНК ФЛОЙД!» («Rolling Stone»).

Почти двадцать лет спустя Гилмор пренебрежительно отозвался о первом выдающемся произведении ФЛОЙД как о «куче чепухи, если быть честным. На самом деле мы находились на спаде. Никто из нас не знал, какого черта мы делали и что тогда собирались делать. Думаю, мы «подчищали» все запасы в тот момент». Уотерс, в свою очередь, не возражает, если сюиту «швырнут в мусорное ведро и никто никогда больше не станет ее слушать».

Несмотря ни на что, «Atom Heart Mother» стала необычайно популярной в Великобритании, где она попала в доминировавшую тогда волну симфо-рока и стала первым диском ФЛОЙД, попавшим на первое место хит-парада. И, как подчеркивает Ник Мейсон, это дало им возможность (после того как музыканты скоординировали амбициозные устремления «Atom Heart Mother» с содержанием их собственного уникального саунда) задуматься о масштабах «Echoes» с «Meddle» и о последующих концептуальных альбомах.

Эта работа также стала своеобразным прецедентом из-за загадочного и таинственного названия и обложки, которые, по правде говоря, между собой имели мало общего, не говоря уже о музыке. Название возникло в то время, когда ФЛОЙД готовились к выступлению с еще одной безымянной сюитой в концертной программе Джона Пила на Radio One Би-Би-Си. В ответ на вопрос

продюсера, как он должен представить программу, Джизин кивнул на номер газеты «The Evening Standart» и «предложил Роджеру подыскать в ней подходящее название». Проглядывая статью под названием «Мать с атомным сердцем» («Atom Heart Mother») о беременной женщине с имплантированным стимулятором сердечной деятельности, работающим от батареек с радиоактивными элементами, Уотерс заметил: «Отличный заголовок. Так мы и назовем».

«Мы часто выбирали названия, не имеющие ничего общего с песнями, — позднее объяснил Уотерс, — заголовок — это всего лишь возможность как-то обозначить их. Мы могли бы назвать свои песни «Номер один», «Номер два», «Номер три», но делали это, используя более интересные словосочетания, например «Осторожнее с тем топором, Юджин» («Careful With That Axe, Eugene»), так ведь рождается множество образов».

Сторм Торгесон говорит, что группа и он сам хотели, чтобы обложка «Atom Heart Mother» была как «можно менее психоделичной, не похожей на все остальные флойдовские обложки и сделанной совершенно «от фонаря». После прикидки с «по-настоящему плоскими» чьими-то фигурами, ныряющими в воду (позднее тщательно разработанными для «Wish You Were Here») или выходящими из двери, Сторм услышал, как его друг Джон Блейк (John Blake) назвал знаменитые обои с коровами Энди Уорхола (Andy Warhol) эталоном посредственности. Этот разговор натолкнул его на мысль проехаться по Эссексу и сфотографировать первую попавшуюся корову на манер фотографий из книжек о животных, запомнившихся ему с детства. В результате, по словами Торгесона, было получено «абсолютно верное изображение коровы, ну просто настоящей коровы».

Самое парадоксальное заключалось в том, что на кавере обычной группы, не вылезавшей из Top 40, такая заурядная фотография «никогда бы не несла такой нагрузки, как это получилось с альбомом ПИНК ФЛОЙД, — констатирует Торгесон. — Когда лонгплей только вышел, то в магазинах пластинка выглядела потрясающе. Она была совершенно другой, абсолютно не похожей на все остальное. Изюминка заключалась в том, что группа решила не выносить свое название на обложку, а в те времена это было довольно рискованным поступком. Мне эта обложка очень нравится».

«На самом деле «коровий мотив» стал настоящим крючком для содержания всей пластинки. ПИНК ФЛОЙД дошли до того, что озаглавили отдельные фрагменты своей сюиты — «Breasty Milky» («Грудное молоко»), «Funky Dung» («Навоз испуганной коровки») и т.д., приятно щекоча нервишки эрудированных

мудрецов из музпечати разговорами Мейсона «о том, что если вы задумаетесь о матушке-Земле, о сердце земли, то связь между коровой и названием прослеживается легко». Счастливый владелец племенной коровы Алан Чок (Alan Chalke) тоже получил свое, всячески используя известность своей Lulubelle III, хотя его утверждение, что он заработал на этом тысячу фунтов стерлингов, оспаривается Торгесоном, который и представить себе не может, чтобы он «платил деньги владельцу какой-то паршивой коровенки».

Новый шеф «Harvest Records» Дейв Крокер (Dave Crocker) организовал специальный фотосеанс на лужайке Молл, в самом центре Лондона, и полиции даже пришлось перекрыть движение, чтобы могло пройти стадо. Фирма «Capitol Records», проводя кампанию «по прорыву» ФЛОЙД в Америке, размножила изображение коровы, которое было установлено на сорокафутовых щитах вдоль автострад, и послала по пластиковому вымени всем ведущим рок-критикам и диск-жокеям.

Единственными, кого не обрадовал выход «Atom Heart Mother», оказалась чета Джизинов. «Фрэнки, моя жена, обиделась, что мое имя исчезло из списка лиц, принимавших участие в выходе диска, — говорит Рон. — Мой внутренний голос сказал мне: «Меня не интересует вопрос о завоевании славы за счет появления моего имени на обложке пластинки. Важно то, что я выполнил свою часть работы». Но, конечно, было бы приятно, если бы и меня упомянули. Думаю, они немного подрастерялись, когда столкнулись с тем, что не могут собрать эту махину воедино, и поэтому не знали, как же им отблагодарить своего помощничка. Но это всего-навсего мелкий грабеж, по сравнению с тем, что творится в шоу-бизнесе. А мне и причиталась-то одна пятая гонорара».

На второй стороне пластинки представлено по песне от Уотерса, Райта и Гилмора; все три композиции были лиричными и мелодичными, хотя довольно робкое их исполнение вынудило журнал «Rolling Stone» бросить следующее замечание: «Английский фолк в его худшем варианте». Уотерс достаточно высоко ценил свою композицию «If», в которой он отразил собственный противоречивый и раздражительный характер, и включил ее в свои сольные выступления середины 80-х. Джизин замечает, что эта композиция «говорит о настоящем Роджере больше, чем вся эта чертова роджерова трепотня о политике. «If» гораздо более важна, чем все их галактические закидоны. В строчке «Если бы я был порядочным человеком, то понял бы, что разделяет друзей» («If I were a good man I'd understand the spaces

between friends») — отражается вся суть человека».

В свою очередь, Дейв на «Fat Old Sun» звучит как двойник Рэя Дэвиса, подражая обаятельному фальцету последнего, но считает лишь простым совпадением, что THE KINKS раньше ФЛОЙД записали удивительно похожую песню под названием «Lazy Old Sun» и ввели в свою композицию «Big Black Smoke» точно такой же заупокойный колокольный звон, как тот, что звучит в начале и конце сочинения Гилмора. «Может быть, я бессознательно и содрал у них. Кто знает? Они никогда не предъявляли мне иска. Иногда появляется такое чувство, будто наверняка что-то у кого-то позаимствовано, но пойди разберись, что и как на земле появилось».

«Совпадение усугублялось еще и тем, что тогда существовала всего пара звуковых библиотек — одна библиотека EMI в студии на Эбби-роуд и одна или парочка других, где, по большей части, имелся один и тот же набор звуковых эффектов. Если в песню добавить фоном какие-то звуки, например звон колоколов, то может получиться что-то волшебное. Обычно отправляешься и находишь колокола, этими же пленками может воспользоваться кто угодно. На разных пластинках, выпущенных в то время, слышишь одно и то же пение птиц». Гилмор говорит, что на самом деле он рассматривал пасторальную «Fat Old Sun» как ностальгическое воспоминание об окрестностях, где он любил играть в детстве, и она является продолжением песни Уотерса «Grantchester Meadows».

«Коровий» альбом завершается длинным набором звуков кухни, таких, как шипение масла на раскаленной сковородке. «Я всегда считал, что различия между звуковыми эффектами и музыкой — чушь собачья, — говорит Уотерс, — и неважно, извлекаете ли вы звук из гитары или же из водопроводного крана».

Если уж говорить о водопроводных кранах, то оригинальные диски «АНМ», напечатанные в Британии, завершались именно звуком падающих капель, причем на проигрывателях без автостопа такое капанье могло продолжаться до бесконечности.

«Психоделическим завтраком Алана» («Alan's Psychedelic Breakfast»), названным так в честь роуди группы Алана Стайлза (Alan Stiles), пару раз даже открывали концерты ФЛОЙД, предоставляя поклонникам из первых рядов возможность НАСЛАЖДАТЬСЯ АРОМАТОМ яичницы с беконом. Однако Райт заявил «New Musical Express»: «Это совершенно не срабатывало, и нам пришлось от такой идеи отказаться… Сказать по правде, это — никудышная вещь». Гилмор впоследствии назвал ее «самой наспех слепленной композицией, которую мы когда-либо

делали». Если кое-что в этом блюде ПИНК ФЛОЙД и казалось недожаренным, то, по крайней мере, стали очевидными те компоненты, из которых это блюдо стряпалось и которые могли стать составляющими успеха ФЛОЙД. Один-единственный раз умудрившись на практике применить свои сочинительские таланты и превратить обычные ПЕСНИ в грандиозные пьесы, параллельно внедряя в музыку все больше звуковых эффектов, ПИНК ФЛОЙД по-настоящему вступили в шоу-бизнес.

Первое сценическое воплощение «Atom Heart Mother», в сопровождении валторн, тромбонов, труб, туб и хора Олдиса, состоялось 27 июня 1970 года на Батском фестивале. Три недели спустя был дан гигантский бесплатный концерт в лондонском Гайд-парке, организованный бывшими менеджерами ансамбля Дженнером и Кингом, с которого соавтор флойдовцев Джизин ушел в расстроенных чувствах. Видимо, все происходящее впечатлило его не столь сильно, как автора этой книги, бывшего тогда подростком. «В чем-то присутствие духовиков из классического оркестра казалось позированием, — вспоминает Рон, — я ушел не по злобе, я просто не думал, что это кто-нибудь заметит! Было холодно, инструменты расстроены, звук — ужасный, как у насквозь промокшего пудинга. Ну, я и подумал: уж лучше я дома послушаю свои первые джазовые записи».

Среди 20000 зрителей находился Джон Хойланд (John Hoyland), в чьем эссе «Пинк Флойд: неутихающее отчаяние» («Pink Floyd: Unquiet Desperation») есть такие строки: «Это — те вспышки воображения, которые так отличали их живые концерты. Когда после одного из воздушных органных соло Рика толпа поредела, вдруг раздался детский смех. Смеялась девочка, и все стали вытягивать шеи, чтобы посмотреть, в чем же там дело. Прошло какое-то время, пока до слушателей дошло, что смех был записан на пленку и являлся составной частью шоу группы».

«Во время американского турне осенью того года подобное выступление группы в «Филмор Ист» посетил Леонард Бернстайн (Leonard Bernstein). ФЛОЙД сделали ответный вежливый жест: сходили на концерт Нью-Йоркского филармонического оркестра под его управлением. Райт, в частности, выразил свое восхищение оркестром и робкую надежду, что когда-нибудь они будут работать вместе. В свою очередь, Бернстайн признался, что «Atom Heart Mother» была именно той частью программы, на которую он НЕ ОБРАТИЛ ОСОБОГО ВНИМАНИЯ. Тем не менее, благодаря «Атомному сердцу», очень скоро ПИНК ФЛОЙД удостоились чести стать первой рок-группой, выступавшей на фестивале классической музыки в Монтре».

Заигрывание ансамбля с истеблишментом от культуры достигло высшей точки осенью 1970 года, когда французский хореограф Ролан Пети (Roland Petit) предложил постановку балета по мотивам книги Марселя Пруста (Marcel Proust) «Воспоминания об ушедшем» («Remembrance Of Things Past») с участием Рудольфа Нуриева (Rudolf Nureyev) и пятидесяти других танцоров. Музыка к спектаклю должна была состоять из композиций ПИНК ФЛОЙД в исполнении группы и оркестра из 108 музыкантов. «Улет!» — похвалился Гилмор журналу «Melody Maker». «Это нечто, о чем в наших краях и слыхом не слыхивали… Все страньше и страньше, — прокомментировал «Rolling Stone» (вспомнив, по всей видимости, Алису из Страны Чудес — прим. перев.), — ПИНК ФЛОЙД теперь занимается балетом».

Перед назначенной на 4 декабря встречей с Пети, Нуриевым и Романом Полански (Roman Polanski), который надеялся снять киноверсию балета, ФЛОЙД с готовностью углубились в чтение бессмертной многотомной классики Пруста. Все навязанное идет с трудом, особенно для Дейва, который осилил только восемнадцать страниц. Лишь Роджер мужественно дочитал первую книгу до конца.

К тому времени, когда Уотерс, Мейсон и Стив О'Рурк долетели до Парижа, Пети уже передумал и решил пожертвовать Прустом в пользу «Сказок тысячи и одной ночи» («Arabian Nights»). «Все сидели, потягивая вино, и постепенно напиваясь, — вспоминает Роджер, — разговор все больше и больше уходил в сторону, пока кто-то не предложил «Франкенштейна». Нуриев начал беспокоиться. Я наслаждался мясными блюдами, вибрациями и молчал…».

«Когда Полански здорово набрался, то предложил снять непристойный фильм, чтобы раз и навсегда положить конец всем скабрезным фильмам; дальше мы перешли к коньяку и кофе, прыгнули в машины и разъехались. Бог знает, что там произошло после нашего отъезда».

Примерно два года спустя Пети все же поставил балет на музыку ПИНК ФЛОЙД. Без Нуриева, Полански и оркестра из 108 музыкантов. Группа «живьем» выступила на постановках в Париже и Марселе, исполнив «Careful With That Axe, Eugene» и три новые вещи, как-то прояснившие их планы на будущее, — «Echoes», «One Of These Days» и «Obscured By Clouds». Балет завершался по-флойдовски роскошной кульминацией с подрывом на авансцене десяти емкостей с горючим, создававших впечатление разорвавшихся шаровых молний.

Глава 14. Возвращение сына небытия

«Мне надоела большая часть из того, что мы сделали. Мне надоела большая часть исполняемых нами вещей… Нового здесь раз-два и обчелся, или я не прав?» — Роджер Уотерс, 1970 г.

При всем своем техническом совершенстве и росте популярности, в творческом плане машина ПИНК ФЛОЙД пробуксовывала. Рост сценического мастерства, выразившийся в доведении до совершенства шоу группы, позволил ей занять второе место в опросе «Melody Maker» за 1971 год (они уступили EMERSON, LAKE AND PALMER, но опередили LED ZEPPELIN, THE ROLLING STONES и THE WHO). В Америке, где теперь ФЛОЙД изливали большую часть своей пиротехнической мощи (и повергали продюсеров в изумление, требуя предоставлять сцену им одним, без всяких разогревающих групп), каждый новый альбом коллектива в хит-парадах попадал на несколько позиций выше предыдущего. Впервые за всю историю существования группы они действительно стали получать ощутимую прибыль, лишь для того чтобы (по признанию Ника Мейсона) «оказаться перед реальной угрозой сдохнуть от скуки».

ПИНК ФЛОЙД должны быть благодарны ФБР за спасение первого из двух марафонских туров по Америке в 1970 году. После кражи в Нью-Орлеане оборудования группы на 40000 долларов (включая четыре гитары, ударную установку Мейсона, электроорган Райта и 4000-ваттный усилитель ансамбля) Роджер Уотерс рассказывал «Melody Maker»: «Сидели мы в гостинице и думали: «Все, пора собирать вещички». Мы излили свои горести-печали девушке, работавшей в отеле, а она сказала, что ее отец работает на ФБР. Полиция не особо спешила нам помочь, а вот Бюро взялось за дело, и через четыре часа аппарат был найден».

«Уж лучше б мы остались дома, а не поехали в турне по Америке, — стонал Мейсон, — мы слишком большие домоседы и слишком стары для всего этого!». Действительно, он и Рик Райт уже стали отцами, и теперь, когда ФЛОЙД на самом деле начали зарабатывать деньги, эти двое покупали дома в разных частях Лондона. Остававшийся холостяком дольше всех Дэвид Гилмор предпочел столице Эссекс, где он проводил время на уединенной ферме девятнадцатого века в многочисленной компании кошек и лошадей, в окружении предметов антиквариата и музыкальных инструментов. Уотерс (в противовес Гилмору) предпочел создать свою собственную Шангри-Ла в доме на оживленной магистрали в почти что пролетарском районе Айлингтон. Являвшиеся сюда журналисты неизменно удивлялись, что рок-звезда живет в таком

мрачном месте, хотя внутреннее убранство — скандинавская мебель и некрашеные полированные полы, где правили бал бирманские коты, — ненавязчиво говорили о хорошем вкусе владельца (помимо кембриджских корней, любовь к кошкам была еще одной чертой, объединявшей Барретта, Гилмора и Уотерса). Перестроенный сарайчик для инструментов во дворе служил и домашней студией, и мастерской для его жены Джуди Трим (Judy Trim), которая утверждалась в своих правах, заявив о себе как об искусном гончаре.

Она также была хорошо известна как дама, которая любит руководить своим мужем. «С другой стороны, — замечает Питер Дженнер, — Роджер был необычайно тверд и стоек, он поддерживал группу на плаву после ухода Сида. И в то же время он был слабым человеком — всегда попадал под влияние женщины. Его первая жена, Джуди, была троцкисткой, причем крайне левого толка. В период совместной с ней жизни Роджер, в лучших традициях жертвователей из высших слоев среднего класса, на деньги ПИНК ФЛОЙД покупал десятки домов, которые потом за умеренную плату сдавались нуждающимся беднякам». Тогда идеалист Уотерс даже посчитал невозможным для себя (как он поведал «Melody Maker») сочетать «социалистические принципы и сочувствие к менее обеспеченным людям» и обладание «Ягуаром» модели Е, который позже он поменял на «Мини». По крайней мере, в этом Ник, Рик и Дейв отказались следовать его примеру.

В любом случае, «ребята», как рассказывал Уотерс пятнадцать лет спустя, взрослели и отдалялись друг от друга. «Сначала по социальному происхождению и положению в обществе мы мало чем отличались друг от друга. Есть что-то привлекательное в ГРУППЕ единомышленников-гастролеров. Но вскоре это надоедает. Когда же люди обзаводятся семьями, это — гарантия того, что определенный период подходит к концу». В турне благовоспитанные ПИНК ФЛОЙД коротали время, играя в футбол, в «Монополию» и триктрак, отправляясь на экскурсии по местным достопримечательностям, а в утренние часы — читая у бассейна. Они были более осмотрительны в отношении девушек-группиз (кроме Дейва) и наркотиков, чем большинство их коллег-музыкантов, и держались от них подальше.

THE WHO входили в число немногих групп, с кем флойдовцы общались, когда их гастрольные маршруты пересекались. Покойного Кита Муна (Keith Moon) они находили «ужасно забавным», не обращая внимания на его привычку крушить оборудование гостиничных номеров. «Кит — очень утонченный разрушитель, — пояснял Уотерс, — он довел это до уровня

подлинного искусства». Мейсон рассматривал своего коллегу-барабанщика как «отличного парня, с которым можно посидеть и выпить. Большая часть рок-народа — просто маньяки по части выпивки, они любят поддать и шататься в таком виде, действуя всем на нервы». Роджер Долтри, певец THE WHO, стал избегать подобных вечеринок после того, как однажды по ошибке принял Рика Райта за Эрика Клэптона.

Для Уотерса переход к рок-музыке как сфере постоянной трудовой деятельности означал возможность еще более радикального изменения в воплощении имиджа группы на сцене, хотя кое-что в этом смысле флойдовцами уже было опробовано. Так, в 1970 году пределом своих мечтаний он называл «полностью театрализованное представление в одном из театров Лондона». И Роджер не стеснялся своих усилий, толкая ПИНК ФЛОЙД все дальше и дальше по этой дорожке.

«В группе всегда существовало великое противостояние между «архитекторами» и «музыкантами», — с иронией рассказывал он в 1985 году. — Дейв и Рик были (смех) «МУЗЫКАНТАМИ», которые смотрели сверху вниз на «архитекторов» — Ника Мейсона и меня. Музыканты принимали во внимание идею любой театрализации. Так что, можно сказать, только благодаря моей природной стойкости, мы продолжали делать такие шоу».

Одним из самых запоминающихся представлений ФЛОЙД 1971 года стала «Garden Party» («Вечеринка в саду»), проходившая 15 мая в лондонском Crystal Palace, где группа исполнила новую композицию, которая положила конец периоду их творческого застоя. Задуманная как основная композиция будущего альбома группы и такая же длинная и амбициозная, как «Atom Heart Mother», эта вещь с начала до конца была исполнена самими флойдовцами исключительно на их собственных инструментах. Сочинение шло под названием «Возвращение сына небытия» («Return Of The Son Of Nothing»).

Кульминационной точкой концерта стало появление спрятанного в сухом льду пятидесятифутового надувного осьминога из небольшого озера, отделявшего сцену от первых рядов, в тот момент, когда над головами зрителей сверкал фейерверк. К несчастью, звук был такой оглушительный, что в озере (от шока) погибла вся настоящая, живая рыба.

Как ни странно, постбарреттовский ФЛОЙД до сих пор даже не сделал попытки записать представительный и основательный альбом. Творчество Барретта все-таки присутствовало на как бы переходном «Saucerful Of Secrets», «More» был звуковой дорожкой

к фильму, на «Ummagumma» представлены концертные версии известных вещей и сольные эксперименты, а «Atom Heart Mother» — в основном, результат сотрудничества с Роном Джизином и студийной «рабсилой». Только появившаяся в ноябре 1971 года «Meddle» станет именно той пластинкой, которая, собственно, определит направление творческого развития ПИНК ФЛОЙД в дальнейшем.

Особенно четко ощутим вклад в эту работу Дейва Гилмора, самого искушенного музыканта группы, который старался не использовать заезженные поп-штампы. Дейв наконец-то почувствовал себя в группе как дома. «Он ушел из команды JOKERS WILD, игравшей более традиционный рок, — говорит его друг Клайв Вэлем (барабанщик), — и появился в другой, совершенно отличной, революционной в отношении музыки группе. Уверен, поначалу он находил такое положение вещей весьма странным».

«Когда люди пытаются экспериментировать с музыкой, не всегда все получается. ПИНК ФЛОЙД раннего периода были, в принципе, любительской группой, и, я думаю, Дейв Гилмор это прекрасно понимал. Я бы сравнил это с современным, так называемым «альтернативным», юмором, который сегодня весьма хорош, но в первые дни своего существования был довольно неудачен. Что-то сродни ситуации с человеком, который сражается за право быть комиком, а шутки его несовершенны и плохо продуманы. Нужно пройти через этот период, прежде чем появится нечто стоящее, и все начнет складываться воедино».

«Дейву была очень важна мелодическая сторона в музыке ПИНК ФЛОЙД. Когда он появился в группе в первый раз, стало ясно, что профессиональный уровень музыкантов его устроить не мог. Полагаю, именно он облек их музыку в определенную форму, превратил их в этом смысле в более зрелую команду.

«Return Of The Son Of Nothing», переименованная накануне выхода в эфир в передаче Джона Пила в «Echoes», едва ли могла быть еще более экспериментальной, чем она получилась. В то время Мейсон назвал эту композицию «специфической попыткой сделать что-либо несколько другими способами». Не имея ничего из материала в загашнике, в январе 1971 г. ФЛОЙД на целый месяц зарезервировали студию на Эбби-роуд, и «каждый раз, когда кого-то озаряла какая-нибудь идея, мы ее фиксировали на пленке». Вдохновение не заставило себя долго ждать, и в итоге в их распоряжении имелись «тридцать шесть различных кусков и фрагментов, которые порой были как-то связаны между собой, а порой — нет. Из них и слепили «Echoes».

Решающую роль в работе над всем проектом в буквальном

смысле играла счастливая случайность. Райт упражнялся на фортепьяно, подзвученном через усилитель «Leslie», пока остальные музыканты «зависали» в операторской. Каждый раз, когда Рик брал определенную ноту, в их головах она отзывалась, по словам Гилмора, «странным резонансом… получалось что-то вроде обратной связи. Динь!.. Абсолютно случайно. Мы сказали: «Потрясающе!» — и взяли этот отрывок в качестве вступления».

Если большинство музыкальных идей исходило от Дейва и Рика (который, кроме того, аранжировал вокальные партии), то построением более или менее единого целого из несметного числа отдельных кусков занимались «архитекторы». Как отметил «завернутый» на панках рок-критик Ленни Кэй (Lenny Kaye): «Каждый фрагмент соответствовал следующему за ним и плавно перетекал в другой, благодаря нескончаемому потоку тем и мотивов. Временами на поверхности показывалось то, что можно принять за обычную песню, но ее тут же накрывали волны и уносили с собой». В классической флойдовской манере «Echoes» изобилуют размером на четыре четверти в темпе «slow», постепенно переходя на драматическое крещендо, а потом все неожиданно меняется. Эти маневры демонстрировали возросшее мастерство группы, говоря словами Кэя, «в искусстве сегуэ-переходов». Во время первых «живых» выступлений тексты казались просчитанными таким образом, чтобы поддерживать научно-фантастический имидж группы, пока Роджер не додумался перенести место действия из космоса в подводный мир. Первая строка «Планеты, встречающиеся лицом к лицу» («Planets meeting face to face) — превратилась в «Над головою реет альбатрос» («Overhead the albatross»). На вымышленных подводных просторах «Echoes» появляются размытые и тайные наметки «темы отчуждения», ярко прозвучавшей в последующих работах Уотерса.

«Эпическая звуковая поэма» (как назвал ее Роджер) вместе с материалом для второй стороны была записана в июле в AIR Studios, где ФЛОЙД впервые получили в свое распоряжение 16-дорожечные магнитофоны (на всех предыдущих альбомах использовалась четырех-канальная аппаратура, за исключением «Atom Heart Mother», работа над которым шла на 8-дорожечном аппарате). Несмотря на необычную структуру, «Echoes», как заметил Рик, «было легко исполнять «живьем». На альбоме и на сцене она звучит практически одинаково».

Как и на «Atom Heart Mother», на второй стороне пластинки записаны песни, не связанные с «Echoes». Самая известная из этих вещей родилась из одного нотного басового риффа Роджера, пропущенного через эхо-примочку «Бинсон», доставшуюся группе

от барреттовских времен. «Вы как бы добиваетесь совпадения по ритму между собой и эхом, — объясняет Гилмор, — первоначально звук был именно таким, однако когда мы его записали, то выяснилось, что он «не вытянет» всю композицию. Тогда мы сочинили другой кусок… с жестким vibrato — всю среднюю часть, которую вставили позднее. А затем наложили остальные «фишки» — множество органов и быстрые гитарные пассажи» (не говоря уже о завывающем ветре).

Эта зловещая композиция, названная в лучших традициях а-ля «Careful With That Axe, Eugene» «One Of These Days … I'm Going To Cut You Into Little Pieces» («В один из ближайших дней … я искрошу тебя на мелкие кусочки», или: «Я порублю тебя в капусту»), — опять чисто инструментальный номер, если не считать скороговоркой произносимого Мейсоном-названия — его единственный «лидирующий вокал» за всю историю группы).

Лучшей из остальных вещей можно считать таинственно мелодичную «Fearless» (слова Роджера, музыка и основной вокал Дейва), с вдохновенным присутствием толпы лондонских футбольных болельщиков, ревущих свой гимн «You'll Never Walk Alone». Строчка «Не чувствуя страха, идиот пошел навстречу толпе» («Fearlessly the idiot faced the crowd») трактуется как намек на те сложности, с которыми пришлось столкнуться Барретту. Уже в конце работы в студии Роджер написал еще одну песню — «Темная сторона луны» («Dark Side Of The Moon»), содержащую весьма недвусмысленную отсылку к истории Сида. Однако Роджер решил приберечь ее для нового проекта, только-только начавшего вырисовываться в его подсознании (сама песня будет переименована в «Повреждение рассудка» — «Brain Damage»).

«Meddle» не лишен недостатков. Одним из них считается предназначенный для исполнения в перерыве на коктейль джаз из «San Tropez» и претендующий на звание «Самой худшей из песен, когда-либо сочиненных ФЛОЙД», в фэнзинах группы «блюз» под названием «Seamus», основной вокал в котором в буквальном смысле сродни собачьему вою. «Думаю, — признается Гилмор, — другие, в отличие от нас, находили все это не столь забавным» (в следующий раз коллектив добьется более впечатляющего звучания этого пока не отработанного как следует эффекта на «The Animals»).

Внешний облик «Meddle» — не такой «пугающий», как у его предшественника, он оформлен гораздо более небрежно и с меньшей выдумкой, чем «Dark Side Of The Moon» и «Wish You Were Here». Многие поклонники ансамбля до сих пор не имеют представления о том, что фото Боба Доулинга (Bob Dowling) па обложке, на первый взгляд кажущееся моментальным снимком

психоделического шоу с пузырями, на самом деле — ухо, улавливающее изображенные в виде зыби на воде звуковые волны. «Meddle» — самая нелюбимая из всех работ Сторма Торгесона в Hipgnosis, хотя, как признает он сам, концепция оформления конверта альбома исходила от музыкантов. Его собственная идея обложки, отклоненная власть предержащими, была связана со сделанной с очень близкого расстояния фотографией заднего прохода бабуина, по-научному Называемого «анальным отверстием».

«То время, когда мы все компоновали и давали названия, было весьма странным, — говорит Гилмор, — поскольку на самом деле в момент выхода пластинки мы совершали турне по Японки. Обложку создавали по телефону, звоня с островов в Англию, и изображение притопленного уха получилось не так хорошо, как мы задумывали. Хотите верьте, хотите нет, но ухо там есть!». Ни разу, на протяжении всей работы, вплоть до конца записи, нам не удалось направить в нужное русло позитивную энергию, чтобы довести до абсолюта пластинку и проработать все мельчайшие детали. Мне самому эта обложка не очень-то и нравится».

Довольно слабый каламбур, вынесенный в название, — игра словами «медаль» (штуковина, которую носят как награду за какие-нибудь достижения) и «вмешиваться», или «совать свой нос куда не надо», — кое-как материализовался после одиннадцатичасового мозгового штурма в гостиничном номере японского отеля.

Альбом «Meddle» получил неоднозначную оценку критиков. «Rolling Stone» назвал его «убийцей ФЛОЙД от начала до конца», «Record Mirron» — «замечательным», «New Musical Express» — «исключительно хорошим альбомом», особо отметив «Echoes» как «наивысшую точку, к которой стремились ФЛОЙД». Тем не менее, Майкл Уотте (Michael Watts) из «Melody Maker» проигнорировал диск, заявив, что это «саундтрэк к несуществующему фильму», а самих ПИНК ФЛОЙД, в целом, охарактеризовал, перефразируя Шекспира, как «слишком много ярости и звука из ничего» (у Шекспира: «много шума из ничего»). В ответ шутник Мейсон послал Уоттсу подарок с сюрпризом — выскакивающей из коробки боксерской перчаткой. Что касается Уотерса, то уже в ближайшем будущем он сделает все от него зависящее, чтобы ни один критик впредь не посмел высказываться о ПИНК ФЛОЙД в подобном тоне.

Буквально сразу за «Meddle» последовал второй саундтрэк ФЛОЙД к фильму их друга Барбета Шредера (помните «More»?) — на этот раз о французских хиппи, отправившихся перенимать

обычаи и образ жизни туземцев Новой Гвинеи, попутно разыскивая затерянную долину и смысл жизни. Хотя фильм вышел под названием «La Vallee», альбом назывался «Obscured by Clouds» — по пульсирующему инструменталу, который создавал неповторимую атмосферу для начала «живых» флойдовских концертов, впрочем, как и для самой пластинки и фильма.

Едва ли диск страдает от того, что был записан практически за неделю с небольшим в Шато д'Эрувиль под Парижем, известном фэнам Элтона Джона, скорее, как Honky Chateau. Действительно, в нескольких вещах, не доведенных как следует до ума в студии, можно увидеть и услышать ПИНК ФЛОЙД с неожиданной стороны: перед нами предстает спаянный коллектив рок-н-ролльщиков, которые просто и спокойно взялись за дело и ЗАИГРАЛИ. «Я думаю, что на самом деле это — сенсационный альбом», — признался Ник Мейсон годы спустя.

Доминирующим инструментом на этих достаточно сырых и непосредственных композициях выступает соло-гитара Дейва Гилмора. О шкале же Дейва стоит упомянуть особо. И сегодня в числе своих самых любимых он называет умопомрачительную «Childhood's End» («Конец детства»), названную так по классике научной фантастики — книге Артура Кларка (Arthur C. Clarke), даже несмотря на то, что в момент записи в тексте не хватало одного куплета. С тех самых пор Роджер мог бы избавить Дейва от необходимости самому писать тексты песен.

Наиболее примечательный текст Роджера на этом альбоме, несомненно, «Free Four» («Три-четыре»), причем трудно себе представить песню, менее связанную с освоением космоса или даже Новой Гвинеи. Название идет от шутливого отсчета: «Раз-два-три, начали!» («one-two-free-fowah!»). Сама песня такая же неудержимо веселая и — если обратить внимание на слова — неуместная здесь до абсурда. «Free Four» — веха на пути к «The Wall» и «The Final Cut» — при ближайшем рассмотрении оказывается стенаниями дряхлого старца, на смертном одре бормочущего о жизни, которая прошла «в мгновение ока», хотя он и готов к «холодному долгому отдыху». Единственным моментом в песне, имеющим отношение к научной фантастике, является тот факт, что этот старик со странностями — не кто иной, как G. Roger Waters собственной персоной, размышляющий о еще более короткой жизни своего отца, «похороненного, как крот, в лисиной норе»… Эта песня знаменует собой первое появление в композициях ФЛОЙД фразы «on the run» («в бегах»), где слово «run» стало олицетворением, пользуясь лексиконом Уотерса, «паранойи».

В мрачном свете «Free Four» мотивы, которые двигали 28-

летним Уотерсом, —

> «All aboard for the American tour…
> Maybe you'll make it to the top!»
> («Скорее на борт все, в американское турне…
> Вполне возможно, пробьетесь вы наверх!»),

— неожиданно кажутся довольно неискренними. На самом деле едва ли трехминутная поп-вещица могла отражать такой циничный взгляд на окружающий мир. Общее впечатление от этой мелодии таково, что она принадлежит человеку, который добродушно улыбается при вынесении смертного приговора — причем своего собственного. Ведущие американских FM-радиостанций пускали недлинную и ритмически энергичную «Free Four» в эфир несравнимо чаще, чем любые другие композиции ФЛОЙД. Наибольшая ирония заключается в том, что наспех записанный саундтрэк к фильму хорошо расходился и стал первым альбомом ПИНК ФЛОЙД, буквально взломавшим американский Top 50 журнала «Billboard».

Вскоре после написания музыки к «La Vallee» музыканты снялись в своем собственном фильме. «PINK FLOYD At Pompeii» — это живой концерт, на котором в качестве зрителей охотно выступали призраки — лица живших две тысячи лет назад людей, запечатленные на фресках и статуях. В своих лучших традициях во время исполнения «Echoes», «One Of These Days», «Set The Controls For The Heart Of The Sun», «Careful With That Axe, Eugene» и «Saucerful Of Secrets» ПИНК ФЛОЙД использовали визуальные эффекты на концертах и пиротехнику, органично сочетая их с видами руин Древнего Рима и вулкана Везувия.

В такой сверхъестественной обстановке выступление ФЛОЙД наполнялось довольно мрачным смыслом, который, по словам господина По, соответствовал «дивной и чудной стране, которая духом живет, вне ПРОСТРАНСТВА и вне ВРЕМЕНИ». Первоначально предназначавшийся для европейского телевидения, этот поистине космический блиц-криг в сентябре 1972 года был представлен широкой аудитории на Эдинбургском фестивале искусств. Юридические осложнения, однако, вынудили отложить выход фильма на большой экран почти на два года.

Выступления на фоне исторических развалин станут привилегией ПИНК ФЛОЙД, апофеоз которых приходится на 15 июля 1989 года. В тот вечер состоялся бесплатный концерт для двухсот тысяч потомков древних римлян на плавающей сцене в Венеции.

А примерно годом раньше, в нескончаемом турне «Momentary Lapse Of Reason/Delicate Sound Of Thunder», в бурлящей гримерной, за несколько минут до начала концерта в Питсбурге, автор этих строк имел возможность пообщаться с осветителями, телохранителями, вокалистами и музыкантами ФЛОЙД из так называемого «вспомогательного» состава, а за пару минут до начала передо мной оказались не кто иные, как сами господа Гилмор, Мейсон и Райт. Разговор зашел о «ПИНК ФЛОЙД в Помпеях» и недавнем выходе концерта на видеокассете.

«Это такой фильм, — сказал Дейв, — который нужно показать по телевидению один раз поздно вечером. Не думаю, чтобы он хорошо пошел на видео». «Действительно, очень интересный фильм», — поддержал разговор Ник. Рик поставил точку: «Единственной проблемой было найти режиссера!». Тут трех музыкантов вызвали на сцену, и над Колизеем двадцатого века, названном Three Rivers Stadium, поплыли первые аккорды «Shine On You Crazy Diamond».

В начале 1973 года, когда разгорелись болезненные дискуссии о судьбе его фильма, режиссер Эдриан Мейбен (Adrian Maben) смонтировал дополнительные кадры работавшей в студии и перекусывавшей в перерыве группы, обсуждающей весьма популярную идею о том, что их музыку создают машины.

ДЭВИД ГИЛМОР: «Все это — лишь развитие того, что придумываем мы сами. Для того, чтобы «что-то» получить, нужно, чтобы это «что-то» сформировалось у тебя в голове. Аппаратура, на самом деле, не думает о том, что делать дальше. Она не может себя контролировать. Любопытно было бы посмотреть на то, что смогут сделать четыре человека, ничего в этом не понимающие. Просто дайте им оборудование и поставьте условие, чтобы они с таким оборудованием управились. Вышел бы интересный, весьма интересный эксперимент. Думаю (широкая ухмылка), мы бы преуспели больше».

РОДЖЕР УОТЕРС: «Это как в той поговорке: «Дайте человеку гитару «Les Paul», и он станет Эриком Клэптоном». Но на самом деле все не так. Дайте ему еще и усилитель, и синтезатор — все равно он не станет таким, как мы».

На таких композициях, как «On The Run», «Us And Them» и «Eclipse», довольно ясно виден прогресс группы в музыкальном отношении.«Eclipse», помимо этого, — рабочее название для альбома, который позже миллионы людей узнали и полюбили как «The Dark Side Of The Moon».

Глава 15. Затмение

«Я сходил с ума все эти чертовы годы…». Так бормочет сумасшедший под размеренный стук человеческого сердца: «Бум-бум, бум-бум…». На смену этому стуку приходит безрассудное тиканье часов, а затем звук синхронно работающих кассовых аппаратов, предвосхищая «Time» и «Money» — две силы, которые могут довести человека до крайности. «Всегда я был чокнутым, я ЗНАЮ, я был чокнутым» («I've always been mad, I know I've been mad»). Дурацкое хихиканье, неземные вопли, и наконец напряжение разрешается знакомыми небесными аккордами Рика и звучащей эхом слайд-гитарой Дейва Гилмора, уводящими слушателя на темную сторону луны.

Так начинается шедевр ПИНК ФЛОЙД, создание которого было уготовано группе самой судьбой: воспроизведение, словно под действием гипноза, в памяти отчуждения, паранойи, сумасшествия и смерти, пронзавшее несколько поколений слушателей и попавшее в анналы рока за длительное пребывание в хитах (в прямом смысле), в отличие от своих ближайших соперников.

«Думаю, в определенном смысле каждый альбом, — говорит Райт, — был ступенькой на пути к «Dark Side Of The Moon». Мы постоянно учились, осваивали технику звукозаписи, наши сочинения становились все лучше». В мастерски созданном сочетании звуковых эффектов и фрагментов живой речи с особой музыкальной атмосферой и студийной технологией «Dark Side» предстает апофеозом пятилетнего экспериментаторства с переменным успехом и пяти лет борьбы с сумасшествием человека, который сделал ПИНК ФЛОЙД имя и помог добиться славы («Заглавие, — как пояснил Гилмор, — это не влияние астрономии, а аллюзия сумасшествия»). Для одного из самых суровых критиков творчества флойдовцев — Питера Дженнера «Dark Side Of The Moon» является, несомненно, одним из лучших рок-произведений вообще. Несмотря на то, что, в основном, это альбом о Сиде, именно на нем им удалось освободиться от барреттовского влияния».

Хоть пластинка укрепила и, во многом, определила развитие не только музыкальной истории группы в целом, но и историю каждого члена коллектива в отдельности, она же углубила их разрыв с прошлым. Еще в 1971 году Роджер Уотерс публично высказался о своем намерении «спуститься с небес на землю, меньше внимания уделять полетам фантазии и больше — тому, что волнует нас самих как обычных людей». Кроме того, этот

несостоявшийся архитектор не мог противостоять желанию использовать структуру «Atom Heart Mother» и «Echoes» в модернизированном виде и создать целый альбом — и тексты, и музыку, — который представлял собой единое целое, последовательное изложение своей жизненной позиции.

«Мы считали, — объяснял он Майклу Уэйлу (Michael Wale), — что можем сделать цельную вещь о том давлении, которое, как мы почувствовали на собственной шкуре, доводит человека до предела; о прессинге, заставляющем зарабатывать кучу денег; о понятии времени, которое бежит слишком быстро; о структурах власти — таких, как церковь или государство; о насилии; об агрессивности».

В распоряжении ФЛОЙД уже имелись отдельные фрагменты, позволявшие им выстроить такую концепцию альбома: полностью переписанная «Breathe» из «The Body»; «Us And Them», которую они между собой называли «Насилие за насилием» (« The Violence Sequence»), или, может быть, «Насилие порождает насилие», и звучавшая в сцене, не вошедшей в готовый вариант фильма «Zabriskie Point», песня, написанная Роджером во время работы над «Meddle», — «Brain Damage», с ее центральным куплетом:

> «…if the band you're in starts playing different tunes
> I'll see you on the dark side of the moon»
> («…а если в группе твоей начинают играть кто во что горазд,
> Увидимся на темной стороне луны»).

Более того, Гилмор и Райт предложили кое-какие мелодические идеи.

После долгих бессонных ночей и мозгового штурма вместе с Ником Мейсоном, потраченных на обдумывание «списка» разновидностей оказываемого на человека прессинга, Уотерс, наконец, «накрутил» себя и заставил «сесть с карандашом и бумагой и начать сочинять эти чертовы слова». Гилмор впоследствии вспоминал, что «Роджер пытался сделать свои тексты очень простыми, доступными и понятными. Частично из-за того, что в других текстах люди могли прочесть то, чего там и в помине не было. На этот раз никто из Других ФЛОЙД (и это было ясно, как божий день) и словечка не ввернул в тексты.

Таким образом, «Dark Side Of The Moon» был альбомом, на котором Уотерс не только использовал ПИНК ФЛОЙД как средство для осуществления своих концептуальных амбиций, но и как рупор для обнародования своего личного мировоззрения. А это мировоззрение представляло собой комбинацию

испепеляющего цинизма и праведного гнева в отношении «системы» со страстной пропагандой человеческих ценностей, заставляющих людей реализовывать свой потенциал, нежели двигаться к отчуждению или ко всеобщему краху. В процессе создания цикл «The Dark Side» включил в себя аллюзии реальной жизни Роджера и Сида (так началось слияние их судеб и биографий, приведшее к появлению персонажа по имени Pink, звезды из «The Wall»). «Us And Them» сурово критикует генералов, которые, проводя военные учения, забывают, что «линия фронта на карте, проведенная от края до края» («the lines on the map moved from side to side») — это тоже люди (как покойный отец Роджера).

Но «Dark Side» была также и той пластинкой, на которой Дейв Гилмор отлично проявил себя в ПИНК ФЛОЙД: именно благодаря его музыкальности «послание» Уотерса стало более доступным людям. Более того, утвердившись в качестве лучшего вокалиста в группе, Гилмор теперь исполнял вокальные партии и в тех песнях, к сочинению которых он, как говорится, руку не прикладывал, например в «Money» или «Us And Them» (годы спустя, когда он попытался воссоздать группу без Роджера , этот аргумент сыграл роль спрятанного в рукаве шулера туза).

Накануне выхода пластинки бывший барабанщик JOKERS WILD Клайв Вэлем — не большой поклонник ФЛОЙД — зашел в гости к своему старому другу. И Дейв стал настойчиво требовать, чтобы Клайв прослушал мастертейп флойдовского нового альбома, хотя его приятель никогда не был большим поклонником группы. Вэлем, честно говоря, не ожидал услышать ничего из ряда вон выходящего. И чем больше он слушал материал, тем больше он приходил в замешательство — в конце концов, он с удивлением обнаружил, что просто не может оторваться от промоушн-копии, которую ему всучил Гилмор. «Это был первый альбом ПИНК ФЛОЙД, который мне понравился и который, по-моему, был полностью продуман. Для меня в нем воплотились четыре года, проведенные Дейвом с группой, за которые он сделал их музыку более доступной, менее эзотерической. Тексты — замечательные: понятные и бьющие прямо в цель». Для Ника Гриффитса (Nick Griffiths), ставшего впоследствии звукорежиссером группы, здесь нет никакого секрета: «Дейв заставил людей наслаждаться пластинкой, а Роджер заставил их задуматься. Эта комбинация прекрасно сработала».

Безупречное звучание «Dark Side Of The Moon» в определенной степени обуславливалось решением ФЛОЙД обкатать цикл на концертах ДО ЗАПИСИ его на 24-дорожечный

магнитофон (которым студия на Эбби-роуд, наконец-то, была оснащена). «Усовершенствование материала пластинки — чертовски трудная вещь, — говорит Ник Мейсон, — ты по-настоящему «въезжаешь» в материал, знаешь назубок те фрагменты, которые тебе нравятся, и те, от которых тебя воротит. Публике весьма интересно слушать, как развивается та или иная композиция. Если кто-нибудь посетил бы четыре концерта, каждый раз все звучало бы по-другому» («Time», к примеру, в первоначальном варианте была гораздо медленнее, чем на пластинке. Гилмор и Райт пели низкими напряженными голосами; на окончательном варианте Дейв поет всю основную часть, а Рик подпевает в переходах между куплетами, исполняя так называемый «бридж»).

Премьера «Dark Side Of The Moon» состоялась 17 февраля 1972 — больше чем за год до выхода альбома — на первом из четырех выступлений в лондонском Rainbow Theatre. Все билеты были распроданы, публика стонала от восхищения. Дерек Джюэлл (Derek Jewell) из «The Sunday Times» попытался передать в своей статье царившую на концерте атмосферу: «Это было похоже на ад. Бал правят три серебристые световышки, освещающие сцену приводящими в ужас вспышками красного, зеленого и синего цвета. Дым от слепящих взрывающихся ракет медленно расползается во все стороны. Яркий белый свет высвечивает до малейших деталей музыкантов… В эпицентре всех этих разноплановых наворотов они воплощают жутковатое чувство меланхолии, так свойственной нашему времени… Выражаясь их собственным языком, ФЛОЙД преуспели потрясающе. Они — превосходные драматурги».

Несмотря на восторженные рецензии, Роджер понимал, что Великому Заявлению ФЛОЙД не хватает убедительного финала, — и вернулся к письменному столу, чтобы сочинить «Eclipse» («Затмение»). Эта песня, в свою очередь, дала название всему циклу — после того как флойдовцам пришлось смириться с тем, что появился новый диск группы MEDICINE HEAD под названием «Dark Side Of The Moon». И только когда «тезка» провалился (с коммерческой точки зрения), они смогли вернуться к прежнему названию.

В итоге запись началась 1 июня 1972 года в студии на Эбби-роуд и продолжалась весь месяц. Затем — во время перерыва после продолжительных туров по Америке и Европе, в октябре и январе нового года. Хотя Роджер и считает его «первым абсолютно концептуальным рок-альбомом», в нем отсутствует непрерывное повествование, как в «The Wall» (или даже как в вышедшей в 1969 году рок-опере THE WHO «Tommy»). Здесь,

скорее, каждая песня затрагивает отдельную тему — такую, как «Время», «Деньги», «Помутнение рассудка», если говорить о трех самых ярких сочинениях, которые Уотерс вплел в тему доведенного до сумасшествия молодого человека.

Некоторые из этих тем раскрываются без помощи слов текста Роджера. Объявления в аэропорту о предстоящем вылете (со звуками шагов, переходящими из одного динамика в другой) — вот и все необходимое для передачи в «On The Run» квинтэссенции изученного наукой состояния паранойи. А в райтовской «Great Gig In The Sky», с приглашенной вокалисткой Клэр Тори (Clare Tory), без единого слова красноречиво передано обращение к призраку смерти. В ходе смен звукозаписи исполнительницу, работавшую в стиле госпел, поначалу привели в замешательство объяснения музыкантами концепции альбома и этой композиции, в которой ей предстояло исполнить вокализ (отсутствие текста также очень удивило Клэр). Но она приняла вызов и так исполнила номер, что, по словам Райта, «у меня мурашки по коже бегали… Ею не было произнесено ни слова, слышны лишь ее стенания — но в этом было нечто, нечто соблазнительное».

Клэр Тори — не единственная вокалистка на «Dark Side Of The Moon», первом из нескольких альбомов ФЛОЙД, где их собственный вокал «приукрашен» женским, близким к soul. Таким же приемом пользовались многие британские группы до ROLLING STONES и THE WHO и сами РОЛЛИНГИ, и ТЕ, КТО прибегали к нему во время их «воссоединительных» турне 1989 года. Для начала — никто из флойдовцев не подходил на роль Джэггера или Долтри, так что скромное присутствие дам пошло альбому на пользу, придав ему более сглаженное и понятное звучание. Так же, как и саксофона Дика Пэрри (Dick Parry), ставшего альтернативой традиционным гитаре и клавишным ПИНК ФЛОЙД (если быть более точным, на «Atom Heart Mother» очень много женского вокала и духовых, но они были как бы дополнением, придатком группы, а не ее составной частью).

Делая еще одну уступку коммерческому подходу, ПИНК ФЛОЙД пригласили для контроля за окончательным сведением известного продюсера Криса Томаса (Chris Thomas), работавшего и с другими арт-роковыми коллективами — от PROCOL HARUM до ROXY MUSIC. Подобно своим предшественникам-продюсерам ФЛОЙД, Томас обнаружил, что его задача сводилась к улаживанию споров между Уотерсом (для которого на первом месте были тексты) и Гилмором, отстаивавшим музыку ради самой музыки.

Но если кого-то и надо поблагодарить за САУНД «Dark Side

Of The Moon», так это ставшего постоянным помощником группы звукорежиссера Алана Парсонса (Alan Parsons), чей труд был оценен призом «Грэмми» за лучшее звучание альбома в 1973 году (этот приз был одним из немногих наград, которые хотя бы косвенно имели отношение к ФЛОЙД).

Как и Норман Смит, Парсонс не только приступил к работе с ФЛОЙД после того как «поточил зубки», работая с THE BEATLES (у них он был помощником звукорежиссера на альбоме «Abbey Road»), но и впоследствии с ним произойдет точно такая же (вполне оправданная) метаморфоза — он превратится из обычного технического работника студии в звезду рок-записи (все эти годы работы с ПИНК ФЛОЙД, должно быть, убедили и Смита, и Парсонса, что для попадания твоих пластинок в хит-парады совсем необязательно родиться на свет артистом и эффектной личностью).

Снова и снова на «Dark Side Of The Moon» можно услышать отголоски творчества THE BEATLES (особенно альбома «Abbey Road»): вокальные гармонии «Sun King» в «Us And Them», гитарные риффы «Dear Prudence» и «I Want You (She's So Heavy)» в «Brain Damage» и «Eclipse» соответственно. Гилмор говорит, что ни одна из этих песен не была «сознательной данью» Великолепной Четверке, хотя и признает влияние THE BEATLES в целом, особенно в том, что касается техники звукозаписи, которую они и их чудо-звукорежиссер позаимствовали в студиях на Эбби-роуд.

«Никто об этом даже не задумывался, — вспоминает гитарист, — возможно, именно так все и делалось, потому что первыми начали так делать THE BEATLES. При прослушивании огромного количества записей совершенно четко вырисовывается стиль, мода на определенный саунд, который можно было получить при помощи имеющегося в распоряжении музыкантов скудного оборудования. Гитарные партии «Dear Prudence» записаны с полным знанием того, как добиться дрожащего звука на однодорожечной машине с осциллятором. Кроме того, чтобы получить этот тонкий, звучащий как из телефонной трубки, надтреснутый бэк-вокал, они вывели из фазы два стоящих рядом микрофона».

Помимо битловского влияния, самым выдающимся достижением Парсонса на «Dark Side Of The Moon» стало чистейшее воспроизведение различных звуковых эффектов — бьющегося сердца и звука шагов, самолетов и взрывов, тикающих часов и работающих кассовых аппаратов, — без сучка без задоринки вписанных в музыку ансамбля. Отличительным знаком саркастического «гимна» Роджера деньгам стал так называемый

«хук» — «крючок» — в виде звука падающих из кассового аппарата монет, умно синхронизированного с довольно необычным размером в 7/8. Эта вещь была выпущена в Америке в качестве сингла фирмой Capitol и стала первым хитом ФЛОЙД в Top 40.

Парсонс также несет «непосредственную ответственность» за вкрапление звука часов в начале «Time», которые он еще раньше записал в антикварном магазине, чтобы продемонстрировать возможности квадрофонического звучания, в то время ставшего очередной сенсацией. А сенсация эта пришла на смену стереозвуку, частично благодаря усилиям самих ФЛОЙД. «Atom Heart Mother» уже вышла в квадроварианте, в таком же виде появятся «Dark Side Of The Moon» и последовавший за «Луной» «Wish You Were Here».

Несмотря на вклад Уотерса и Парсонса в дело усовершенствования и «расцвечивания» саунда, компиляция звуковых эффектов с течением времени превратилась в исключительную привилегию Ника Мейсона. Он был удостоен редкого персонального упоминания в качестве композитора на «Speak To Me», которая открывает альбом биением человеческого сердца, за «цветозвуковой монтаж» («colour sound montage»), как он сам называет этот прием. Гилмор тогда сказал, что «сердцебиение дает понять, что речь пойдет о человеческих отношениях, и задает настроение всей музыке, которая передает чувства, переживаемые человеком в течение всей жизни». «Некоторые критики ополчились на группу за понятное даже детям решение и слишком буквальное изложение тем, в отличие от, скажем, непредсказуемости барреттовского «Bike» с первого альбома. Это различие, конечно же, являлось различием, существующим между осознанным исследованием сумасшествия совершенно нормальными людьми и бредовым видением художника, который на самом деле СХОДИЛ С УМА.

Гораздо большее впечатление производят звучащие в «Dark Side Of The Moon» проговариваемые отрывки (слова, которые часто трудно понять), собранные по кусочкам из размышлений на темы сумасшествия, насилия и смерти перед включенным микрофоном людей, оказавшихся в тот момент в студии на Эбби-роуд. Одним из интервьюируемых (его замечания не вошли в альбом) был Пол Маккартни, чьи осторожные философствования не шли ни в какое сравнение с воодушевленной спонтанностью разглагольствований привратника студии Джерри Дрискола (Jerry Driscoll) и покойного роуди ФЛОЙД Пита Уоттса (Pete Watts) или гитариста группы WINGS Генри Маккаллока (Henry McCulloch).

Этим «подопытным» показывали карточки с вопросами «Когда Вы последний раз проявляли жестокость?» и «Что Вы думаете о смерти?». Интервью с человеком по кличке «Роджер-Шляпа» («Roger The Hat»), завернутым роуд-менеджером из конкурирующего коллектива, позволило группе заполучить весьма ценный материал, где его маниакальный смех значил не меньше, чем бессвязные комментарии. В первоначальном варианте разговора, записанном на пленку, можно услышать, как Роджер Уотерс (покровительственным тоном) подбивает своего тезку рассказать об акте насилия, совершенном всего лишь три дня назад, когда один автолюбитель назвал роуди «длинноволосым козлом».

УОТЕРС: Как Вы полагаете, Вы поступили честно? Вы ему вмазали?

РОДЖЕР-ШЛЯПА: Определенно. Потому что, парень, дело в том, что все здесь именно так, будто рулишь по дороге, т.е. я хочу сказать, что, если попадается слишком крутой чувак, который хочет тебя прихлопнуть, надо ему как следует навесить, тогда он не полезет опять, врубаешься? Считай, ему повезло: мог бы получить взбучку, так я врезал ему только разок, ха-ха-ха-ха-ха-ха…

УОТЕРС: Отлично, нам хотелось бы еще кое-что выяснить, поскольку на альбоме должна быть одна вещь, которая должна быть об этом, — когда ты выдыхаешься, умираешь…

ШЛЯПА. О смерти что ли? Ух ты!.. Вот уж на что мне начхать, так начхать. Живи сегодняшним днем, завтра помри, вот такой расклад по мне…

Именно привратник Дрисколл ставит последнюю точку в альбоме — тогда, когда звуки сердцебиения затухают: «На самом деле нет темной стороны луны; собственно говоря, она вся покрыта мраком». «БУМ-БУМ, БУМ-БУМ, БУМ-БУМ…».

Как и многие альбомы рок-классики — первым из которых на ум приходит «Сержант Пеппер», — «Темная сторона луны» выделяется благодаря своей обложке, которая настолько соответствует музыкальному содержанию, что сегодня невозможно представить себе эту пластинку оформленной по-другому. После того как оригинальный замысел самой группы относительно выпуска коробки с пластинкой и набором плакатов и наклеек был отклонен как чересчур дорогой, Hipgnosis представил на рассмотрение флойдовцев семь различных макетов обложки в натуральную величину. Сторм Торгесон отмечает, что на нужную мысль его натолкнул Рик Райт, который умолял выдать что-нибудь «простое, отстраненное и ясное», но связанное

со световым шоу ФЛОЙД. Именно эта просьба и привела к тому, что все единодушно выбрали пирамидальную призму, превращающую тонкий белый луч света в радугу.

Позднее Роджер Уотерс высказал идею перенести тот же символ и на внутренний конверт пластинки: на обратной стороне конверта радуга возвращается в опрокинутую призму, чтобы вновь появиться как луч света, создавая таким образом своеобразный эффект «мандалы» (что, конечно, вполне соответствует музыке, начинающейся и заканчивающейся одними и теми же звуками бьющегося сердца).

Дабы довести мотив «пирамид» до апофеоза, Сторм Торгесон в одиночку отправился в Египет, чтобы сделать фотографию для вкладыша. «Это было очень таинственно, — говорит он, — ехать ночью к пирамидам при полной луне. ОЧЕНЬ страшно. Но — потрясающе».

Какой-то правильно мыслящий чиновник из EMI предложил организовать презентацию нового альбома для прессы в лондонском планетарии, где группа, находясь в плену своего космического имиджа, как-то раз высказала желание выступить. Но с тех пор представление ФЛОЙД о самих себе изменилось, и музыканты расценили данное решение как «идиотское». Как сказал Уотерс: «Мы пытались предотвратить это мероприятие, а когда они отказались приостановить работу над воплощением этой идеи в жизнь, мы отказались туда ехать… Единственной целью приема было организовать по-настоящему первоклассную презентацию с квадрофоническим звуком, чтобы получилось что-то особенное». Квадро-система, однако, была еще не готова, и ФЛОЙД были сильно раздражены тем, что фирма EMI выбрала поганую аппаратуру. В ответ на бойкот мероприятия всеми музыкантами (за исключением Рика Райта) вместо них гостей «приветствовал» квартет из четырех фотографий флойдовцев в полный рост.

Так или иначе, «Dark Side Of The Moon» собрала самые восторженные рецензии за всю историю группы. Единственным нестандартным заключением стала заметка Стива Пикока (Steve Peacock) в «Sounds»: «Меня совершенно не волнует, слышали ли вы в своей жизни хотя бы одну нотку из всего сочиненного ПИНК ФЛОЙД, но я всем настоятельно рекомендую «Dark Side Of The Moon»… Во всех отношениях, это — великая музыка».

Никто не удивился, когда «Темная сторона …» прочно заняла первое место в хит-парадах Великобритании и Западной Европы. Но только ее восхождение 28 марта 1973 года на вершину американских чартов в ходе полноценного турне по США окончательно укрепило репутацию ФЛОЙД как группы-явления

глобального, мирового масштаба, как мегазвезды, равной THE ROLLING STONES и THE WHO.

Полуночный концерт ФЛОЙД 17 марта в нью-йоркском Мюзик-холле «Radio City» посетило невиданное количество знаменитостей — такого нашествия не было ни до, ни во время пика популярности группы. Там были ВСЕ — от оставшихся в живых современников Лета любви до нового поколения музыкантов, исповедовавших глиттер-рок, и самого Энди Уорхолла. Когда в половине второго огни стали гаснуть и из вентиляционных люков показались клубы розового дыма, все они поднялись со своих мест, а четверо стоявших на подвижной платформе флойдовцев под первые аккорды «Obscured By Clouds» медленно «всплыли» на сцене. Три световые вышки с отражателем, который был установлен на центральной конструкции, залили группу всеми оттенками красного цвета, пока движущаяся часть сцены не остановилась на нужной высоте и не начала вместе с музыкантами скользить вперед, навстречу восторженной публике.

Такое сценическое решение придумал Артур Макс (Arthur Max) — светорежиссер группы начала 70-х, который величал себя «пятым флойдовцем», хотя его мало кто из публики знал в лицо. Во время исполнения «Set The Controls For The Heart Of The Sun», когда прожекторы Макса окрасили клубы дыма в желтый и оранжевый цвета, а вспышки света стробоскопов, словно град, сыпались с барабанов Ника Мейсона, создавалось впечатление, что группа играла, стоя по колено в море огня. Отложив бас-гитару в сторону, залитый белым светом Уотерс ударил в гигантский гонг, извергнувший в ответ целый каскад искр и отметивший тем самым кульминацию песни.

После антракта свет опять потускнел, чтобы, вспыхнув с новой силой, осветить со всех сторон надувную луну, поднимающуюся над головами. «Бум-бум, бум-бум…» — раздалось усиленное аппаратурой из конца зала биение человеческого сердца. «Я сходил с ума все эти чертовы годы…».

Вехами нью-йоркской презентации «Dark Side Of The Moon» стали взлетающий из-за спины музыкантов (чтобы врезаться в сцену под взрывы оранжевого дыма) самолет *в* финале «On The Run», за этим следовала «Time» с превращением дома семьи Рокетов (the Rocketes) в широкую панораму карманных, наручных, стенных и настольных часов. Присутствие саксофониста Дика Пэрри и женского дуэта THE BLACKBERRIES, который только что расстался с Леоном Расселом (Leon Russell), довело практически до идеала и без того безупречный саунд альбома. Когда был

исполнен весь цикл песен, а ПИНК ФЛОЙД истощили свой запас пьес «на бис», небо уже начинало розоветь. Для 6000 нью-йоркцев эта ночь стала незабываемой. Спустя два месяца после такого успеха в Штатах Стив О'Рурк повез группу еще в одно турне. Они проехали с концертами по центральной части Америки, где, как хвалился Гилмор, «совершенно неожиданно оказалось, что мы были в состоянии продавать от десяти до пятнадцати тысяч билетов каждый вечер. Нам всегда сопутствовал успех в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе, однако это происходило и в тех местах, где мы раньше не бывали».

Но «звездность» принесла в храм флойдовцев доселе неведомую для них деталь — сословие поклонников-фэнов, которые любую паузу в шквале децибелов рассматривали как возможность поболтать о любимых телепередачах или начать выкрикивать названия самых известных композиций группы. Сохранившиеся у Гилмора воспоминания о периоде после «Dark Side Of The Moon» связаны с ощущением «невероятного раздражения от таких концертов… Мы привыкли к благоговейным поклонникам, приходившим на концерты, когда было слышно как муха пролетит. Мы пытались сохранять полное спокойствие, особенно в начале «Echoes» или других вещей, где для передачи звонких нот требуется полная тишина, чтобы создать нужную атмосферу, а они начинали орать: «Money»!». А Роджеру эта песня не нравилась.

В итоге популярность группы затмила культ поклонения.

Хотя они с самого начала знали, что «Темная сторона» обречена на успех, ФЛОЙД очень умело изображали, как их поразил МАСШТАБ этого успеха. «Когда альбом был закончен, — говорит Ник Мейсон, — каждый знал, что это — наша самая удачная работа на тот момент, и всем она очень нравилась. Но никто и представить себе не мог, что она будет в пять раз лучше «Meddle» или в восемь раз круче «Atom Heart Mother», а именно об этом свидетельствовали показатели продаж альбома».

То, что «Dark Side Of The Moon» попала на первое место в хитпарадах Америки, где ни один из предыдущих дисков не поднимался выше, чем Top 20, обуславливалось традицией, основу которой заложили британские группы типа THE WHO. Тауншенд и К°, например, сорвали банк со своим «Tommy» после долгих непрерывных гастролей по Штатам. А присутствие «Луны» в чартах «Billboard» спустя год или два после ее выпуска (так же, как «Tommy» и целого ряда пластинок THE BEATLES) лишь подтверждает правомочность их статуса классиков популярной музыки.

Но, в отличие от этих пластинок (или любой другой, выпущенной до этого альбома или одновременно с ним), да и любых других, «Dark Side Of The Moon» просто не мог никуда деться из таблиц. С постоянством, таким же загадочным, как и сам альбом, став бесспорным явлением в истории звукозаписи, диск стабильно продавался из недели в неделю, оставаясь в чартах в течение трех, шести, десяти… ЧЕТЫРНАДЦАТИ лет после его выхода. В каталогах и справочниках пластинка заняла место, ранее принадлежавшее «Johnny Mathis's Greatest Hits», записанным еще в добитловскую эпоху, когда выпуск альбомов еще не превратился в приносящую бешеные прибыли индустрию и когда занимаемая в чартах позиция не влияла на продажу пластинок. Окончательно диск Матиса покинул хит-парады в 1968 году, пробыв в списках «Billboard» 490 недель. «Dark Side Of The Moon» побила этот рекорд в 1983 году и спустя пять лет по-прежнему высоко котировалась (однако, в отличие от работы Матиса, выпала из хитов на какой-то промежуток времени, а потом попала в них опять).

Даже для самого «классического» альбома наступает время, когда каждый, кто хотел бы приобрести эту пластинку, ею обзавелся. Тогда-то и приходит конец ее присутствию в хит-парадах. Люди обычно не покупают те диски, которые у них уже есть… Настоящим исключением, пожалуй, является «Темная сторона…» — благодаря этому альбому десятки тысяч людей нарушили устоявшийся годами порядок. Судя по всему, некоторые делали так потому, что этот альбом был подлинным произведением искусства и отличался Необычайно высоким уровнем техники звукозаписи (особенно в сочетании с необычными звуковыми эффектами). Все это помогло «Dark Side Of The Moon» стать именно ТОЙ пластинкой-эталоном Для высококачественных стереосистем, широко вошедших в быт поколения бэби-бума 70 — 80-х годов. На такой аппаратуре копия не звучала, если на ней была бы хоть одна царапина.

Но пристрастия одних лишь чокнутых меломанов не могли Поддерживать альбом в хит-парадах в течение пятнадцати лет. Главную роль в этом успехе сыграли слова и музыка. При относительно коммерческом звучании «Dark Side Of The Moon», несомненно, присуща гораздо большая мелодичность, чем любому альбому ФЛОЙД, начиная с «Волынщика»: никакие концептуальные крючки и всякие потрясающие электронные штучки будущего не могут так привлечь внимание публики, как хорошая мелодия.

Выход этого диска также совпал со становлением AOR-радио, ориентированного на прокручивание в эфире рок-пластинок,

поэтому ведущие станций, благодаря замечательно выполненным переходам одной композиции «Dark Side Of The Moon» в другую, зачастую не могли (и не могут) отказать себе в удовольствии передать не одну песню, а несколько. Следует отметить, что на чартах «Billboard» отражается количество прокруток композиций в эфире и рост продаж как следствие такого звучания. Более того, со временем пластинка нарушила все правила установления демографических пределов среди слушателей, привлекая внимание различных возрастных категорий: тем, кто вырос на ПИНК ФЛОЙД, по-прежнему нравятся относительно «зрелые» тексты Уотерса; в то же время трогательность этих же текстов, балансирующая на грани глубочайшей депрессии, привлекает все новые поколения мятущихся подростков.

Однако все перечисленные факторы ПОЛНОСТЬЮ не объясняют почти 700-недельного пребывания альбома в чартах. В 1988 году, гастролируя вместе с ФЛОЙД, я счел своим святым долгом спросить Рика, Дейва и Ника, могут ли ОНИ САМИ, пусть чисто интуитивно, объяснить причины такого долголетия. Каждый из них, будучи воспитанным человеком, подавил тяжелый вздох, отвечая на этот вопрос в …надцатый раз.

«Вообще-то, я понятия не имею, — пожимает плечами Рик, — после того как мы все сделали и прослушали альбом в первый раз в студии, я подумал: «Великолепный альбом. Успех обеспечен». Почему он все еще продается, я не знаю. Тогда это волновало. Казалось, что все ждали этот альбом, ждали, что явится НЕКТО и сделает его».

«Точно, она затронула нужную струнку, — соглашается Гилмор, — пластинка и сейчас не кажется устаревшей. Когда я ее слушаю, я нахожу, что звучит она отлично. Но если честно, я не могу сказать, почему на ее долю выпал такой длинный век по сравнению с другими великими пластинками, вышедшими в то же время».

«Мы всегда знали, что она разойдется большим тиражом, чем что-либо записанное нами до того, потому что она более цельная и насыщенная. И обложка у нее лучше. Все детали концептуально связаны между собой». Тем не менее, сегодня замечает Гилмор, саунд можно было сделать еще лучше, особенно там, где это касается подзвучки ударных.

«Думаю, какой-то определенной причины нет, — говорит Ник Мейсон. — Скорее всего, здесь задействован целый комплекс моментов: и пластинка сама по себе, и все ее содержание. Плюс к тому — это нужный альбом, появившийся в нужное время и породивший, в свою очередь, еще один толчок или импульс. Ведь, находясь в чартах так долго, она заставляла людей задуматься:

«О, это именно тот альбом, который там так долго держится!». Мы не страдали отсутствием понимания того, что это — один из лучших когда-либо записанных альбомов. Думаю, что это — хороший диск, и очень им горжусь, но есть и другие пластинки, заслуживающие такого же долголетия, — альбомы Дилана, «Сержант Пеппер».

«Все это — набор разнообразных случайностей, которые принесли нам удачу. Основная мысль повествования или содержащиеся в сюжете идеи продержались так долго потому, что они — своеобразное послание, message, из 60-х годов».

«Человека, который практически сам, без посторонней помощи, написал такое послание, конечно же, часто просили пролить свет на феномен «Dark Side Of The Moon». В основном, мнение Роджера совпадает с позицией его коллег. «Альбом очень хорошо сбалансирован и выстроен — с точки зрения динамики и музыки. Думаю, привлекает и гуманность его подхода». Но однажды он высказался и по-другому, сказав, что альбом может «успокаивать людей, поскольку позволяет им чувствовать, что умопомешательство — вполне нормальная вещь… потому что это — музыкальная версия известной истины: «С сегодняшнего дня начинается отсчет остатка твоей жизни». Там все о том, что такое — твоя жизнь и что происходит с тобой сейчас, происходит каждую минуту. Альбом рассказывает об иллюзии работы на износ, в погоне за призрачным счастьем. Философия, которая в нем заключена, мало что значит для большинства людей. Это, скорее, имеет отношение к Большому Полотну».

Рок-журналист Крис Чарльзворт (Chris Charlesworth), который частенько писал в «Melody Maker» о ФЛОЙД, пока они работали над «Темной стороной…», объясняет уникальность альбома совершенно приземленно, без всяких тайн и пафоса. «Это великий альбом, под который здорово трахаться, — сообщает Крис, — особенно сторона «А», кульминацией которой является «Great Gig In The Sky», и все эти стоны, вздохи, стенания Клэр Торри, словно она испытывает оргазм. На самом деле, опус ФЛОЙД занял первое место в неофициальном обзоре журнала «Sounds» среди наиболее популярных саундтрэков, звучащих в «живых» секс-шоу в районе красных фонарей в Амстердаме». «Миллионы людей во всем мире, — утверждает Чарльзворт, — занимались любовью под звуки «Dark Side Of The Moon».

И, несомненно, будут делать так еще долго-долго… С изобретением нецарапающихся компакт-дисков, чистота звука которых идеально соответствует качеству легендарного альбома ФЛОЙД, поклонникам больше не нужно обновлять затертые копии из своих фонотек. После возобновления тиражирования в

новом формате, когда появились миллионы сияющих пятидюймовых дисков (многие из которых были произведены на заводе в Германии, занимающимся производством исключительно CD «Dark Side Of The Moon»), альбом прочно занял четвертое место в списке бестселлеров всех времен и народов (после «Thriller» Майкла Джексона, звуковой дорожки к фильму «Saturday Night Fever» и пластинки «Rumours» группы FLEETWOOD MAC). Он разошелся в количестве 24 миллионов экземпляров (из них 11 млн — в США), и 23 июля 1988 года «Темная сторона» покинула чарты «Billboard», отбыв там 736-недельный срок. На этот раз, видимо, она исчезла уже навсегда.

Глава 16. Онемевший в окружении комфорта

Многое изменилось для ПИНК ФЛОЙД после выхода «Dark Side Of The Moon». Творчество группы нашло отклик со стороны индустрии шоу-бизнеса, флойдовцы зажили жизнью мелкопоместного дворянства и могли теперь поступать так, как им заблагорассудится. И — по крайней мере, год или даже два — новоиспеченные суперзвезды не знали, что же делать со свалившимся на них счастьем.

«На тот момент, — вспоминал Роджер Уотерс в 1976 году, — все наши цели были достигнуты. Когда тебе пятнадцать и ты думаешь: «А организую-ка я группу…», вершина, которую ты мечтаешь покорить (не говоря уже о довольно расплывчатых мыслях о шикарной холостяцкой квартире и возможности валяться в постели до четырех часов дня), — это запись и выпуск Великого Альбома. Номер Один в хит-параде «Billboard». А после того как добьешься этого, то и стремиться вроде уже не к чему».

При отсутствии забот профессионального или денежного плана ФЛОЙД никак не могли найти стимул, чтобы плодотворно продолжать заниматься творчеством. Хотя чувство горечи и одиночества, всегда владевшее Роджером, никуда вроде бы не улетучилось — это становится совершенно очевидным, когда он, наконец, ДЕЙСТВИТЕЛЬНО одерживает победу над своим блокнотом для записи мыслей. «Да, месяц-другой все идет замечательно, — говорит он, — а потом начинаешь бороться с чувством, что твое положение никак не влияет на твои ощущения. Никаких перемен не происходит. Если ты — счастливчик, ты существовал раньше и будешь жить после, а если ты — неудачник, значит тебя не было раньше и не будет потом. Так что все это совершенно не сказывается на твоих чувствах. Но, даже при полном понимании этого, требуется очень много времени, чтобы привыкнуть к такому положению вещей».

Что касается старых друзей и соратников ФЛОЙД, то, по их мнению, новые спортивные машины, яхты и недвижимость были оплачены их былым энтузиазмом и идеализмом группы. «Вся обстановка вокруг ФЛОЙД в корне изменилась, — вспоминает Рон Джизин, — когда на них дождем посыпались деньги, когда пошло такое делячество». Рик Райт практически признал это в интервью 1974 года: «Неожиданно всем стало ясно, что ПИНК ФЛОЙД превращается в товар, и много нашего времени и энергии уходило на урегулирование всяких деловых моментов, а не на

игру. А это не есть хорошо…».

Казна ПИНК ФЛОЙД, по некоторым сведениям, пополнилась авансом в один миллион долларов от Columbia Records (филиала американской компании CBS), с которой в начале 1974 года группа официально подписала контракт (в Великобритании и Европе ансамбль продолжал записываться для EMI Harvest). Договоренность об уходе ПИНК ФЛОЙД с Capitol была достигнута еще год назад благодаря усилиям тогдашнего президента Columbia Клайва Дэвиса (Clive Davis). С его помощью довольно запущенный лейбл довольно уверенно взялся за запись и выпуск альбомов рок-звезд от Донована и Джэнис Джоплин до Брюса Спрингстина. А в репертуарном отделе у него работал и такие хипповые люди, как Кип Коуэн (Kip Cohen), знавший ФЛОЙД еще в бытность свою менеджером Fillmore East. Примерно в момент выхода «Obscured By Clouds» он сообщил своему боссу о том потрясающем впечатлении, которое производят ПИНК ФЛОЙД на собравшихся на рок-концерт слушателей, и об их недовольстве неспособностью фирмы Capitol выпустить соответствующее спросу количество пластинок.

Энергичный Клайв Дэвис не терял времени даром и начал обхаживать Стива О'Рурка, пригласив менеджера ФЛОЙД даже на закрытое совещание начальников отделов, где они обычно собирались для ознакомления с новой продукцией и обсуждения рыночной стратегии. Энтузиазм и профессионализм собравшихся так разительно контрастировали с инертностью Tower, лос-анджелесского отделения Capitol, что О'Рурк выразил желание начать переговоры за год до прекращения срока действия прежнего контракта. Capitol никогда больше не будет иметь возможности повысить ставки и вступить в конкурентную борьбу. Фирму держали в совершенном неведении относительно планов ФЛОЙД (к тому времени, однако, когда ФЛОЙД попали в «колумбийские» кущи, Дэвис, протолкнувший ансамбль, вопреки предостережениям своих более деловых консервативных консультантов, «там уже не работал» — так он расплатился за свой весьма опрометчивый поступок: Дэвис профинансировал затею свою сына открыть бар за счет денежек CBS).

Конечно же, с появлением «Dark Side Of The Moon» фирма Capitol, прежде довольно пренебрежительно относившаяся к группе, разглядела во ФЛОЙД потенциальных суперзвезд, но было уже поздно. Компании не оставалось ничего другого, как пустить в оборот принадлежавшие ей записи группы (весьма не слабым утешением может служить тот факт, что и годы спустя «Dark Side Of The Moon» расходилась как только что увидевшая

свет). Первым в этом каталоге стал бюджетный сборник «A Nice Pair», объединивший раритетного (в Америке) «Волынщика» (на нем хотя и сохранился оригинальный порядок композиций, студийную версию «Astronomy Domine» почему-то заменили концертной с «Ummagumma» — ошибка, которая была исправлена в других странах, где продавался двойник) и «Saucerful Of Secrets». Сборник благополучно попал в хит-парады и занял гораздо более высокие позиции, чем любой предыдущий альбом ПИНК ФЛОЙД, за исключением, разумеется, «Dark Side Of The Moon».

Обложка «A Nice Pair» стала предметом нелепого разбирательства, которое совершенно не соответствовал рангу альбома, — этот сборник трудно назвать значительным. Начнем с того, что «Гипнозиз» предложил великое множество макетов — ни один из них не был выбран как окончательный вариант, — которые могли бы пойти в производство, и Сторм Торгесон ухватился за гениальную идею использовать их ВСЕ (в дело пошло лишь несколько). В результате появилась миниатюрная галерея из 18 обложек, многие из которых включали шутливое визуальное решение таких идиоматических словосочетаний, как «дорожная развилка» («a fork in the road» — дословно: «вилка на пути»), «першит в горле» («a frog in the throat» — «лягушка в горле»), «laughing all the way to the bank» («смеясь по дороге в банк»), «трудная задачка» («a kettle of fish» — «котелок с рыбой») и «грядет зима» («nip in the air» — можно перевести как «болтающийся в воздухе япошка»). Последняя, к примеру, изображала левитирующего японца.

Сторм хотел разместить и некий «подкол» в отношении ФЛОЙД — фотографию выкрашенного в розовый цвет Флойда Паттерсона (Floyd Patterson), звезды ринга. «Я подумал, что получится довольно смешно, — говорит Торгесон, — но Паттерсон захотел получить немыслимую сумму в 5000 долларов. Тогда мы послали его на три буквы» (по-английски посылают на четыре буквы, на «fuck» — прим. ред.)». Сторм быстренько произвел замену — обнародовал редкий снимок «Футбольной команды ПИНК ФЛОЙД (Pink Floyd Football Team), состоявшей из музыкантов, их роуди, Стива О'Рурка (в правом верхнем углу) и самого Торгесона (между Риком и Дейвом), обдумывающих свой недавний проигрыш со счетом 0:4 команде «Марксистов из северного Лондона» (North London Marxists). Фирма Capitol, в свою очередь, произвела своеобразные «изъятия» из визуальных приколов, связанных непосредственно с названием альбома. В Америке «замечательную пару» («nice pair») женских грудей на обложке заменили на не менее замечательную ГРУШУ (pear).

После выхода пластинки в Великобритании изображение лондонского офиса с вывеской «W. R. Phang, хирург-стоматолог» пришлось поменять на другое (как оказалось, на снимке был изображен буддийский монах, прополаскивающий горло): ибо доктор Фанг выразил протест в связи с тем, что такую фотографию могли посчитать рекламой, что являлось серьезным нарушением этических норм в мире лондонских дантистов. Тем не менее, все это были лишь отвлекающие маневры — начинать работу над новым альбомом как-то не хотелось. ПИНК ФЛОЙД отдали так много сил «Dark Side Of The Moon», а прессинг в отношении нового сногсшибательного альбома был так силен, что в творческом плане они оказались как бы парализованными. «Да, было чертовски трудно решить, — говорит Рик Райт, — что нам делать после того, как мы сделали ЭТО?». С одной стороны, ансамблю необходимо было самым радикальным образом вырваться из западни, чтобы избежать сравнений нового альбома с его предшественником — «Dark Side Of The Moon», — который был альбомом музыки, исполненной на чем угодно, ТОЛЬКО НЕ НА ИНСТРУМЕНТАХ.

Таким образом, ПИНК ФЛОЙД, отложив в сторону все свое обычное музыкальное оснащение, приступили к работе в студии, экспериментируя с «Household Objects» («Предметами домашнего обихода»). Именно так должен был называться этот альбом. «Если закупоривать и раскупоривать винные бутылки, то получается звук, напоминающий таблу». Натянутые между двух столов резиновые ленты издавали «хороший басовый звук». А для привнесения мелодичности, как обнаружили музыканты, можно использовать моток липкой ленты, разматываемой на разную длину — «чем дальше, тем сильнее меняется тон».

ФЛОЙД действительно довели до конца работу над тремя композициями с использованием этих и других предметов домашнего обихода, включая аэрозольные баллончики, ковши с водой и стаканы, прежде чем поняли, что практически все эти звуки (вне контекста данных произведений) могут быть улучшены с помощью их собственных барабанов, гитар и синтезаторов. Но, будь это именно так, все равно остается только пожалеть о том, что они забросили работу над «Objects» — хотелось бы насладиться выражением, которое могло появиться на физиономиях ответственных лиц, CBS узнай они, на что пошли их семизначные инвестиции.

Значительная часть 1974 года была посвящена налаживанию личной жизни и растранжириванию собственных денег, нежели заботам о новом альбоме. «После «Dark Side Of The Moon», —

признался позже Ник Мейсон, — мы могли бы преспокойненько развалиться… Мы здорово нервничали, когда думали о том, сможем ли мы продолжать…». Не считая пары европейских концертов, единственное выступление группы состоялось 4 ноября 1973 года в Rainbow Theatre на бенефисе с целью сбора средств для барабанщика из команды их конкурентов эпохи клуба UFO — THE SOFT MACHINE Роберта Уайетта (музыкант выпал из окна, и из-за травмы позвоночника оказался полупарализованным). Овладевая второй профессией продюсера, Мейсон помог не покорившемуся судьбе Уайетту в работе над новым альбомом, названным «Rock Bottom» («Дальше — некуда»). Этот альбом, по мнению Ника, является лучшей пластинкой из числа всех тех, в создании которых он принимал участие. Также он занимался римейком песни THE MONKEES «I'm A Believer» («Я — верующий»). Он также возобновил сотрудничество с Магическим Театром Принца Эдварда и спродюсировал свою вторую пластинку этого коллектива, сочетавшего в своем творчестве фолк-рок и драматическое искусство.

Дейв тем временем принял участие в нескольких шоу SUTHERLAND BROTHERS AND QUIVER (как теперь называлась их команда), когда заболел Тим Ренвик (Tim Renwick); играл на гитаре с Роем Харпером на ежегодном бесплатном концерте «Blackhill Enterprises» в Гайд-парке и кое-что спродюсировал на диске «Blue Pine Trees» группы UNICORN, с которой его познакомил старый кембриджский друг Рики Хоппер (Ricky Hopper). Дейв пошел еще дальше и выступил продюсером их пластинки «Too Many Crooks», а на своем первом сольнике записал композицию клавишника UNICORN Кена Бейкера (Ken Baker) «There's No Way Out Of Here».

Благодаря тому же Хопперу, Дейв принял под свое покровительство неизвестную пятнадцатилетнюю певицу-автора песен по имени Кейт Буш (Kate Bush) и даже пригласил ее на свою ферму, чтобы она записала несколько демонстрационных пленок в его домашней студии (одна из этих записей с Гилмором на гитаре и музыкантами UNICORN увидела свет в 1980 году, уже после «прорыва» Кейт, на второй стороне ее сингла «Army Dreamers»).

Гилмор, Мейсон и Райт не брезговали и более традиционными хобби — коллекционированием гитар, машин и персидских ковров соответственно (коллекция Дейва насчитывала более 100 инструментов, но его гордостью, несомненно, был самый первый в мире «Фендер Стратокастер» под серийным номером 001). Все трое в середине 70-х проводили много времени в своих загородных виллах на южном побережье Франции

(Мейсон) и греческом острове Родос (Гилмор и Райт). И Ник, и Рик увлекались парусным спортом, а кроме того, у каждого из них было по двое маленьких детей (Хлоя и Холли Мейсоны, Гала и Джейми Райт), которым они должны были уделять время и внимание. Музыка для них перестала быть главным в жизни.

Хотя ничего подобного нельзя было сказать о Дейве Гилморе, он тоже остепенился. Дейв поселился с жизнерадостной блондинкой, американкой по имени Джинджер, которая к тому же была пламенной рок-фэншей и художницей. После свадьбы в 1975 году она подарила ему трех дочерей — Сару, Клэр и Элис, а затем и сына Мэттью. А в тот момент они были озабочены обустройством нового городского дома Гилмора в Ноттинг-хилле. «Я попытался немного пожить в Лондоне и возненавидел эту затею, ведь в душе я — сельский парень», — позже говорил Дейв.

В отличие от него, Рик Райт, проживший дольше всех из членов группы в Лондоне, осел за пределами Кембриджа — родного города Дейва, Сида и Роджера. Там и произошло одно из событий, ставших темой для передачи новостей о ФЛОЙД постлунного периода, — вечеринка в честь дня рождения в его особняке, пропитанном духом традиций времен феодализма, когда на лужайке ветер колыхал шатры, у бассейна проводился конкурс купальных костюмов, а чай со сливками подавали ученицы местной женской вечерней школы.

Несмотря на имеющийся у него в распоряжении богатый арсенал синтезаторов и первоклассного звукозаписывающего оборудования, Райт, как он сам признался в интервью, склонялся больше к тому, чтобы «схватиться за газонокосилку и погонять по саду». Он не собирался позволить кому-либо из группы помешать ему наслаждаться материальной стороной успеха , если этот «кто-то» страдает комплексом вины, осознавая, что рядом есть люди без гроша за душой, а ты купаешься в деньгах.

Можно смело утверждать, что Рик конкретно намекает на Роджера Уотерса — человека, выпадавшего из этой добропорядочной компании. На волне успеха «Dark Side Of The Moon» пессимизм Роджера по поводу печального состояния окружающего мира усугубили личные проблемы. По-прежнему обитая в доме стоимостью в пять тысяч фунтов стерлингов в районе Айлингтон, он и Джуди, несмотря на все свое желание, не могли иметь детей. Их брак распался.

Личное восприятие Роджером обстоятельств, завершившихся горьким разводом в 1975 году, добавило в «The Wall» еще кирпичик или два. Припоминаете? Во время американского турне Пинк по международке звонит своей бессердечной жене, а там берет трубку совершенно посторонний мужик?

С появлением в его обители не такой идеологически зацикленной подружки из Калифорнии социалистические принципы больше не мешали Уотерсу, по крайней мере, вести такой же широкий образ жизни, как и его коллеги. ЕГО страсть к собиранию предметов искусства выразилась в коллекционировании полотен французских импрессионистов. Как он сам остроумно заметил: «Ты проходишь через то, что думаешь: сколько добра ты бы мог сделать, раздавая деньги налево и направо. Но в итоге начинаешь эти деньги копить». Тем временем Роджер направил свою энергию в еще одно русло: он занялся спортом, а точнее — гольфом, любимым спортом биржевых маклеров и адвокатов (не говоря уже о государственных мужах, вроде американского вице-президента Спиро Эгню (Spiro Agnew). Такое изменение пристрастий автора «Set The Controls For The Heart Of The Sun» и «Us And Them» могло показаться необычным. Давний постоянный партнер Роджера по гольфу Рон Джизин объясняет их увлечение как «наиболее запутанный и разноплановый микрокосмос жизни, известной под названием Игра. На зеленом травяном пространстве имеешь дело с личностями. Приходится иметь дело с их характерами, с тем, что они хотят тебе рассказать, и с тем, что они предпочли бы скрыть. Приходится вступать в соревнование с самим собой, пытаясь сделать что-то точно и красиво и терпя неудачи».

«Конечно, любитель скажет, что это — всего лишь игра: ударяешь по мячику каким-то куском деревяшки или железки так, чтобы он пролетел отсюда и туда. Но проблемы, с которыми при этом сталкиваешься, в точности отражают реальную жизнь. Я всегда говорил, что по крайней мере один раз в каждой партии я бросал игру в гольф — и это вновь запараллеливалось с настоящей жизнью. Может быть, в случае со мной это выглядело так: я пытаюсь создать альбом или реализовать какую-то идею, засевшую глубоко в душе, а она никак не желает воплощаться и всплывать. Я понимаю, что должен от нее отказаться. Но потом кто-то еще говорит: «Нет-нет, ты обязан продолжать». Так и мысль о крошечном мячике, который после твоего удара должен пролететь 250 ярдов и приземлиться на узкой полоске, приземлиться точно там, где нужно, а ни в чьем-нибудь саду, сродни путешествию в одиночестве, которое проделывает человек, идя по дороге жизни».

Путешествие человека по дороге жизни в полном одиночестве, в жестоком и бессердечном мире, станет всеобъемлющей темой почти всей последующей лирики Роджера, написанной для ПИНК ФЛОЙД. Первые строки были написаны

для трех, не имеющих пока конкретного воплощения, отрывков (которые в совершенно ином виде попали на «Wish You Were Here» и «Animals»). ФЛОЙД окончательно отшлифовали их в репетиционной студии на севере Лондона, чтобы использовать как приложение к «Dark Side Of The Moon» в мини-турне по Франции в середине 1974 года. Одна из них являлась грустным размышлением о распаде личности Сида Барретта («Shine On You Crazy Diamond»), две другие (называвшиеся тогда «Raving And Drolling» и «Gotta Be Crazy») были обличительными тирадами против социального строя, который оставляет своих детей «пустыми, голодными и обкуренными».

Довольно резкая реакция ФЛОЙД на их новоприобретенный суперзвездный статус наиболее ярко проиллюстрирована их разрешением, данным французской компании по производству безалкогольных напитков, спонсировать турне группы по шести городам. Десятилетием раньше, когда любовь рок-н-роллщиков ко всяким спонсорам-промышленникам стала чем-то вроде эпидемии, многие французские поклонники группы с ужасом обнаружили четырех звездных мальчиков безо всякого стыда рекламирующих горький лимонный напиток «Джини» на страницах толстых журналов. По словам Ника Мейсона, ПИНК ФЛОЙД наивно полагали, что они отправляются с «Джини» на прогулку, а поклонникам в итоге придется меньше платить за билеты, да и группа прилично подзаработает. Никому просто-напросто не приходило в голову, что можно сомневаться в честности ФЛОЙД.

«Поначалу все складывалось так, словно мы выигрывали какой-то приз, — рассказывал Роджер Филиппу Константину (Philippe Constantin), местному поклоннику группы из французской звукозаписывающей фирмы, — они предложили нам пятьдесят тысяч фунтов стерлингов за наши фотографии. Бог ты мой, фантастика! Должно было пройти время, прежде чем я задал себе вопрос: А кому это надо?».

Запоздалое раскаяние по поводу горько-лимонной эпопеи выразилось в том, что они передали свалившиеся с неба деньги на благотворительные нужды. Уотерс также собирался написать песню о продаже души в пустыне (намек на рекламные постеры «Джини» с портретами музыкантов) под названием «Bitter Love («Горькая любовь») или «How Do You Feel?» («Как самочувствие?»). Но именно Гилмор поставил точку в этом эпизоде: «Как бы там ни было, мы сами так и не попробовали этот чертов напиток». Хотя «Bitter Love» не была выпущена, Роджер Уотерс и остальные участники ФЛОЙД теперь старались держаться от фирм-спонсоров на расстоянии.

Выступления во Франции послужили обкаткой состоявшегося в конце года долгожданного турне по Великобритании, насчитывавшего двадцать концертов, — первого с момента выхода «Dark Side Of The Moon» полтора года назад. Почти вся осень ушла на съемки и монтаж сцен, предназначенных для проецирования на огромный круглый экран, монтировалась и та сцена, что создавала иллюзию присутствия видных «чокнутых» политиканов («the paper holds their folded faces to the floor»), подпевающих группе на «Brain Damage» или в эпизоде для «Eclipse», — когда языки пламени низвергаются с поверхности солнца.

Язвительный политический карикатурист Джеральд Скарф (Gerald Scarfe) сделал мультипликацию. Его первая попытка в этом жанре — пародия на американский образ жизни, основанный на сверхпотреблении, «Long Drawn-out Trip», созданная в 1971 году, произвела сильное впечатление на Роджера Уотерса, который с тех пор всячески этому художнику помогал. Первыми оживленными аниматором для ФЛОЙД персонажами стали чудовища из ночных кошмаров, бродившие по диким фантастическим ландшафтам. Вскоре они прекрасно вписались в только что написанную «Welcome To The Machine».

Другие новинки включали самый сложный в рок-мире микшерский пульт и огромный вращающийся зеркальный шар, который буквально осыпал публику великим множеством тонких световых лучиков во время исполнения «Shine On You Crazy Diamond». Со всем вышеперечисленным оборудованием расходы на организацию турне достигли 100000 фунтов стерлингов. Часть из этих денег шла на зарплату неслыханному прежде количеству персонала в 35 человек (включая звуковика, трех водителей трейлеров, четырех киношников, пяти «внешних» помощников и тринадцати дорожных менеджеров).

Интересный замысел, продемонстрировавший редко проявлявшееся в музыке ФЛОЙД и концертных выступлениях чувство юмора, имел своей целью высмеять выпуск объемных и бессмысленных концертных программок. По предложению Ника Мейсона, Hipgnosis разработали книжку комиксов-пародий, которую можно было напечатать на дешевой бумаге и продавать всего лишь по пятнадцать пенсов. Вместе с традиционной флойдовской загадочностью, новыми текстами Роджера и рисованными персонажами Скарфа в буклет входили четыре веселых приключения музыкантов ансамбля, в хвастливых тонах пародировавших их привязанности и увлечения вне сферы музыки. «Rog Of The Rovers» («Рог из рода бродяг») олицетворял

чемпиона по футболу, «Dave Derring» («Дейв Безрассудный») — отчаянного мотоциклиста, «Captain Mason, R.N.» («Капитан Мейсон, ВМС Великобритании») — моряка-героя войны, а «Rich Right» («Вечноправый Рик-богач») — болтающегося по земному шару богатого бездельника (там они насмехались над старой рубрикой «New Musical Express» под названием «Линии жизни», рассказывавшей о пристрастиях звезд, в которой еще не разведенный Уотерс галантно назвал «Джуд» «своей любимой личностью»).

В турне 1974 года ПИНК ФЛОЙД показали, что отныне во всех отношениях будут поступать так, как ОНИ считают нужным. Маршруты выступлений были продуманы таким образом, чтобы совпадать с местами проведения ключевых матчей чемпионата страны по футболу: днем музыканты посещали спортивные состязания, а по вечерам играли перед своими поклонниками. Уотерс также распорядился, чтобы предназначенные для их проживания гостиницы располагались как можно ближе к площадкам для игры в гольф.

Более важным моментом было то, что коллектив опробовал новую политику в отношении средств массовой информации или, скорее, ПРОТИВ этих средств. Еще со времен Дженнера и Кинга ФЛОЙД (а они были одной из немногих групп такого статуса, не нанимавшей никогда своего «группового» журналиста) не отказывали себе в удовольствии перемыть кости мастерам пера. Теперь они прямо дали понять, что присутствие писак в их компании нежелательно. Все просьбы об интервью — за исключением авторизованной серии передач на радиостанции фирмы Capitol «История ПИНК ФЛОЙД» в 1976 — 77 годах — отныне отклонялись, а журналисты и критики могли считать себя офигительными счастливчиками, если им удавалось разжиться билетом на какое-нибудь выступление группы в Лондоне.

«Мы испытывали такое приятное чувство, — вспоминает Ник Мейсон, — что давать интервью — занятие бессмысленное. Всегда получалось так: ну, никаких интервью мы давать не будем, потому что нас всегда прикладывают. А они, в свою очередь, думали: ну, они не желают давать никаких интервью? Так мы провезем их мордой об стол».

Британским журналистам, конечно же, не понравилось такое отношение со стороны ФЛОЙД. Мир лондонской поп-музыки был довольно маленьким и клановым, где писатели и звезды обычно ели и выпивали вместе в одних и тех же клубах и пабах, подкармливали друг друга. Считалось, что музыканты не должны отказываться от угощения музыкантов, так как это было частью игры.

Но в такой игре ФЛОЙД — особенно их обидчивый и необщительный шеф, он же автор песен — не видели для себя ничего особенно привлекательного. «Они — дети среднего класса, — рассказывает Майлз, — у которых мало общего с рок-журналистами начала 70-х, не говоря уже о других рок-группах. Английский рок-н-ролл, в основном, — порождение рабочего класса, а ФЛОЙД явились в рок из совершенно иного мира. Они не были его частью, они НЕ МОГЛИ быть частью этого». С точки зрения самих ФЛОЙД, такое решение было довольно выигрышно в том смысле, что этот бойкот прессы обеспечивал наличие покрова тайны вокруг их личной жизни, доведя закрытость до такого уровня, о котором другие суперзвезды могли только мечтать. «Мы действительно не желаем превращаться в собственность публики», — заявил Гилмор в 1978 году в серии интервью по поводу выхода его соло-альбома.

«Мне ненавистна мысль о том, что меня станут разглядывать со всех сторон, как всех тех, о ком вы пишите. Огромное число людей готово расстаться ради этого со своим правом на личную жизнь — но только не я, и не мы как группа».

Постепенно становилось ясно, что главным режиссером этого молчаливого заговора был Роджер Уотерс, который считал большинство журналистов ни на что не годными писаками и негодовал по поводу их попыток проникнуть в его личную жизнь или высказывать свое суждение по поводу его работы. Рок-критики злили его больше всех. «Я сыт по горло, — сказал он обласканному флойдовцами Филиппу Константину, — когда я вижу это набранным черным по белому, меня это задевает. Мне не нравится, когда на меня нападают. Даже если и делать им какие-то поблажки, все равно я не могу простить того, что они не докапываются до сути вещей…».

«Многие в музпечати крепко взялись за нас, утверждая, что тексты — ужасны. Иногда я начинаю думать, что они сами не смогли бы написать лучше. Они забывают, что люди, которые покупают пластинки и слушают музыку, не имеют научных степеней по английской литературе…».

Тем не менее, репортеры, которым удавалось неофициально встретиться с Дейвом, Риком или Ником, находили их вполне дружелюбными и разговорчивыми. «Вся трудность заключалась в том, — говорит Крис Чарльзворт, — чтобы достаточно долго кружить вокруг них, но не быть навязчивым, и тогда можно добиться их расположения, и они поговорят с тобой».

Чарльзворт по заданию «Melody Maker» в начале 1974 года отправился опробовать эту тактику в британском турне группы. Поселившись в одном с ними роскошном отеле в Эдинбурге, он

тактично избегал встреч с музыкантами, пока, наутро после премьеры, Рик Райт не оказался в нужном расположении духа, чтобы поболтать с ним. «Сам факт моего присутствия там уже говорит о том, что он был достаточно заинтересован в интервью. На самом деле я очень хотел проинтервьюировать Роджера, но оказалось, что он ушел играть в гольф».

Среди немногочисленных журналистов, которым удалось завоевать доверие Уотерса, был коллега Чарльзворта по «Melody Maker» Карл Даллас (Karl Dallas). Свою роль сыграло то, что он был на добрый десяток лет старше ФЛОЙД и их критиков, а его общение с группой началось еще во времена UFO, где он любил отдыхать, особенно не прислушиваясь к их музыке. Она гораздо больше пришлась ему по душе после ухода Сида Барретта — по его нестандартному мнению, « это лучшее, что произошло с ФЛОЙД». Он был уникальной личностью среди журналистов, оставаясь другом и доверенным лицом и Гилмора, и Уотерса (во всяком случае, до тех пор, пока он не написал о них книгу).

В то время как избранный круг комментаторов типа Далласа мог доносить взгляды Роджера до сведения общественности, эти, как назвал их Уотерс, сводки «из первых рук» (или «лошадиное ржание», по определению самого Уотерса) были редки и нерегулярны. Парадокс заключается в том, что отказом от общения с прессой ФЛОЙД только усилили ауру загадочности, окружавшую коллектив в глазах публики (годы спустя Дейв проговорился, что ФЛОЙД не хотели, чтобы их космический имидж «был скомпрометирован перебором информации, которую получали бы фэны, сидящие дома у телевизоров и потягивающие пивко»).

Несмотря на отсутствие доступа «к телам», всегда находились льстецы, вроде Дерека Джуэлла из «The Sunday Times», после посещения первого из четырех концертов на стадионе Уэмбли в ноябре 1974 года назвавшего ФЛОЙД «симфоническими сюзеренами в сегодняшней иерархии поп-музыки». Джуэлл живописал это шоу как «представление с такими приводящими в восторг музыкальными структурами, а визуальным сопровождением столь удивительным, что они полностью оправдывают громоподобные овации». Непослушные ребятишки из рок-прессы (или, как их шутливо называли, «младотурки») ничего подобного и видеть не желали. Настоящая антифлойдовская рецензия появилась на страницах сеющей рознь и борющейся с традиционными предрассудками «New Musical Express», которую в лондонском андеграунде считали не чем иным, как безвкусным фэнзином. В статье из 5000 слов Ник Кент (Nick Kent) и Питер Эрскин (Peter Erskine) обрушили на группу

град упреков, охарактеризовав как «в высшей степени угрюмое», «невероятно вымученное» и «оруэлловское» то самое представление, которым так наслаждался Джуэлл.

«Роботизированный рок, — назвал его Эрскин, — не предполагающая никакого участия бездумная музыка, когда публике остается только зайти, усесться и следить за тем, как что-то взрывается у них под носом». В свою очередь, Кент характеризовал новый материал как «вялый музыкальный сухостой», «шумная проповедь» антиистеблишмента которого выглядела весьма подозрительно в свете собственной «отчаянно буржуазной» частной жизни ФЛОЙД. Особенно «вызывающей» журналисту показалась строчка «Они заставляют всех по-прежнему покупать это дерьмо» («Gotta keep everyone buy this shit»), которая, по его мнению, в точности подходила к отстраненному и надменному поведению автора текстов на сцене, не говоря уже о дрянной музыке. По словам Кента, Уотерс и Мейсон являли собой «самую тупую» ритм-секцию, а Райт и Гилмор были более или менее «адекватны». Его критика распространилась даже на «грязные» волосы Дейва: «Весьма сальные и свисающие до плеч пряди волос с сечеными концами», что являлось, по мнению журналиста, еще одним свидетельством «снисходительного бессердечного» отношения ФЛОЙД к своим концертам и поклонникам.

«Нетрудно представить себе концерт ФЛОЙД в будущем, где группа просто бродит по сцене, включая свои пленки, подключая инструменты при помощи дистанционного управления, а затем Удаляется за усилители, чтобы поболтать о футболе или сыграть в бильярд. Я бы предпочел увидеть именно такую картину. По крайней мере, это было бы честнее.

Но хоть чем-то они все еще могут гордиться. Определенно, ПИНК ФЛОЙД — это британская группа до мозга костей. Никто другой так не аккумулирует в себе безудержное чувство обреченной посредственности, которое так отчетливо проступает, когда пытается определить, что же ждет эту страну завтра… Ни в одном из них, на самом деле, нет ничего «космического», не так ли?».

Обычно спокойный Гилмор на этот раз ответил Эрскину и Кенту, пункт за пунктом опровергая их статью, спровоцировав появление на страницах «NME» еще одного «эпического» полотна. «Думаю, мы и близко не подошли к этапу использования пленок, — настаивал Дейв. Действительно, он очень ревностно относился к своей игре на гитаре, — и для этого вовсе не обязательно мыть голову». Но при этом Гилмор все же признавал, что новый материал окончательно еще не вытанцовывался, а он чувствовал

себя «не в своей тарелке» на Уэмбли, где отказало какое-то сценическое оборудование: «Очень раздражает, когда приходится сражаться с негодным аппаратом. Твоя энергия просто испаряется». А это высказывание, кажется, лишний раз проиллюстрировало замечание «New Musical Express» о духе рок-н-ролла, придавленном всеми этими высокотехнологичными машинами.

По крайней мере, эта статья в «NME» показывает, что акции ФЛОЙД среди законодателей моды местного рок-н-ролльного сообщества падали обратно пропорционально росту популярности группы во всем мире. Казалось вполне очевидным, что обе тенденции застали ФЛОЙД врасплох, и группе еще придется побороться с изменившимися в корне обстоятельствами.

Глава 17. Герой возвращается

В первые дни 1975 года ПИНК ФЛОЙД, наконец, вернулись в студию на Эбби-роуд, чтобы попробовать разрешить проблемы, возникшие при работе над следующим альбомом. По крайней мере, у них уже были готовы три весьма обстоятельные композиции, одна из которых — «Shine On You Crazy Diamond» — по общему мнению, могла бы оказать честь любому новому диску. Будучи почти полностью инструментальной композицией в духе «Atom Heart Mother» и «Echoes», длившейся более 20 минут, «Сияй, безумный бриллиант» возникла примерно год назад из построенной на четырех нотах гитарной фразы Гилмора, которая должна была ярко и достойно прозвучать где-то в начале доведенной до конца вещи. Эти ноты зацепили Роджера Уотерса за живое, т.к. они совпали с глубокой меланхолией, овладевавшей музыкантом при одном только воспоминании о Сиде Барретте. Энергично взявшись за написание текста, Роджер излил на бумаге всю свою долго сдерживаемую грусть, чувство вины и сожаления по поводу судьбы своего бывшего товарища. Итогом работы, объединившим в себе музыку Рика Райта и Дейва Гилмора, стало эпическое сочинение ПИНК ФЛОЙД, дань памяти этому пророку и волынщику, легенде и незнакомцу, о котором Уотерс сказал: «Не будь его, вообще ничего бы и не произошло, но, с другой стороны, это не могло бы продолжаться С НИМ».

Так убедительно зарекомендовав себя с «Dark Side Of The Moon», группа, наконец, была в состоянии встретиться с тенью Барретта лицом к лицу. От Роджера потребовались титанические усилия, чтобы точно выверять каждое слово, «потому что я хотел как можно точнее и искреннее передать свои чувства… ту не поддающуюся определению, непреходящую грусть от ухода Сида. Потому что он пропал, ушел так далеко, что, по крайней мере в том, что связано с нами, его больше не существует». Нужно отметить, что «Shine On You Crazy Diamond» и в плане музыки, и в плане текстов стала наивысшим песенным достижением ПИНК ФЛОЙД, с тех пор как ее прототип «с завидным упорством надоедал «хозяевам»…».

Но даже в этих условиях, по словам Рика Райта, «прошло много времени, прежде чем мы были окончательно готовы засесть за работу над альбомом. Пришлось долго все обмозговывать. Думаю, все мы играли без особого энтузиазма. После «Dark Side Of The Moon» для нас наступили сложные времена».

По свидетельству Уотерса, эти первые смены в студии были «очень утомительными и вымученными, всем все надоело.

Практически несколько недель у нас ничего не получалось, но потом мало-помалу мы начали приходить в себя». На бурном собрании группы Уотерс сообщил, что «единственный способ для меня сохранить интерес к этому альбому — это связать его со всем тем, что тогда здесь происходило, когда никто глаз от земли не поднимал, и все делалось механически…». Другими словами, в трудностях, с которыми пришлось столкнуться ПИНК ФЛОЙД, Роджер увидел проблески тем будущего концептуального альбома. А вот Дейв хотел оставить все как есть: придать существующему материалу законченный вид, разместить «Shine On» на первой стороне, а «Gotta Be Crazy» и «Raving And Doodling» — на второй и выпустить пластинку в таком виде. Что касается Гилмора, для него настоящей преградой в творчестве стал непрофессионализм его коллег, который они сами так или иначе пытались оправдать.

В основном, недовольство Дейва касалось Ника Мейсона, который и в лучшие-то свои годы не был виртуозным барабанщиком. Его брак ныне повторял путь отношений Роджера с женой, и «опасный упадок духа» Ника, как он признавал, «проявился в полном трупном окоченении… Меня не нужно было тянуть вперед, но меня охватило полное безразличие. Я не мог заставить себя разобраться со всякими сбивками-отбивками и… конечно, всех это здорово доставало».

«Я чувствовал, — говорит Уотерс, — что временами группа существовала только физически. Наши тела были там, а наши души и помыслы бродили Бог знает где. Мы собирались в студии только потому, что музыка позволяла нам жить, и жить неплохо, или поскольку это стало привычкой — быть в составе ПИНК ФЛОЙД и выступать под флагом группы». Он хотел «написать что-нибудь об этом, разделив «Shine On You Crazy Diamond» на две части и выразив тем самым свое впечатление от всего происходящего». В конце концов, Роджер, разумеется, добился своего.

В результате появились три новые песни, которые предполагалось поместить между двумя частями основной пьесы. С одной стороны, «Welcome To The Machine» и «Have A Cigar» были адресованы звукозаписывающей индустрии, изо всех сил давившей на ПИНК ФЛОЙД, дабы те выдали на-гора еще один хитовый продукт типа «Dark Side Of The Moon», в то время как «Welcome To The Machine» полностью соответствовала «механическому» характеру процесса этой работы в студии, а «Wish You Were Here» отражала отсутствие у музыкантов чувства ответственности за все происходящее («Ее можно было бы с таким же успехом назвать «Wish WE Were There» — «Жаль, что НАС там

не было…», — едко заметил Уотерс).

С другой стороны, новые тексты были искусно увязаны с «Shine On You Crazy Diamond» — получалось, что все три композиции соответствовали теме взлета и падения Сида. Состояние Барретта, в свою очередь, потрясло Уотерса своей символичностью не только из-за «раздельного» существования коллектива в настоящее время, но и из-за общего отчуждения, свойственного двадцатому веку в целом: «Все максималистские виды отстраненности, в которые приходится погружаться некоторым, — единственный путь справиться с тем, как чертовски тосклива наша жизнь. Этот единственный путь означает полный уход от действительности». «Жаль, что тебя здесь нет» (а именно так назовут этот альбом) — диск не менее (а местами и более) утонченный и концептуальный, чем «Темная сторона…» (как и в случае с предыдущей работой ПИНК ФЛОЙД, заглавие пластинки совпало с названием альбома, выпущенного на год раньше группой BADFINGER, не столь популярной, как флойдовцы).

Однако в то время никого из музыкантов на все 100 процентов не удовлетворяла компоновка «Wish You Were Here». Рик Райт жаловался, что «озабоченность Роджера такими темами, как сумасшествие и бизнес, лично меня не очень-то и трогала». Уотерс, в свою очередь, беспокоился из-за того, что его послание было смазано и размыто «очень длинным вступлением, которое тянется, и тянется, и тянется… Думаю, мы совершили ошибку, не аранжировав композицию по-другому. Надо было бы сделать так, чтобы некоторые идеи сначала излагались бы в тексте и только потом получали бы музыкальное воплощение и развитие».

Такие реплики наводят на мысль, что сами музыканты ФЛОЙД (отдавали они себе в этом отчет или нет) уже стояли на творческом распутье. Гилмор и Райт хотели, чтобы музыка ПИНК ФЛОЙД приводила слушателей в состояние, близкое к той фазе сна, где начинаются сновидения. Уотерс к тому моменту тоже определился и, напротив, собирался пробудить своих слушателей ото сна.

Тем не менее, «Wish You Were Here» получился столь действенным именно благодаря спонтанно созданному равновесию между растущей тягой Роджера к концептуализму и стремлением Дейва и Рика к еще большей утонченности классической флойдовской атмосферы, которая и привлекала слушателей в творчестве группы; получилось так, что в альбоме выкристаллизовывалось то лучшее, что было и в том, и в другом подходе. «Мне особенно нравится эта пластинка, — говорит Райт сегодня. — Думаю, это — мой самый любимый альбом ФЛОЙД. Мне нравится то чувство, которое он передает и которое в нем

заложено. Эта та музыка — как и на «Dark Side Of The Moon», — когда мы все трое сочиняли, не только по отдельности, но и коллективно. Лично мне кажется, что лучший материал у нас получался, если двое или трое сочиняли его вместе. : Впоследствии такая способность к совместному творчеству куда-то улетучилась, и подобного обмена идеями в группе больше не было».

Но и после перекомпоновки и вливания новых вещей работа над «Wish You Were Here» шла тяжело. Процесс звукозаписи дважды прерывался трехнедельными турне по Америке (в апреле и июне 1975 года), после которых Роджер заявил: «Во мне не осталось и капли творческой энергии» (Capitol Records, решив на этом нажиться, разослала по радиостанциям новый сборник «Pink Floyd Tour '75", включавший «The Gold It's In The…», «Wots… Uh The Deal», «Free Four», «Fat Old Sun», «One Of These Days», «Astronomy Domine» и «Careful With That Axe, Eugene», ни одна из которых на самом деле во время турне 1975 года группой не исполнялась). После того как инструментальная аранжировка «Shine On You Crazy Diamond» была выстроена как нужно, случилось так, что неопытный звукоинженер испортил дубль, случайно перегрузив некоторые дорожки эффектом «эхо». Ансамблю не оставалось ничего другого как переделать все заново.

Музыка «Welcome To The Machine», где ПИНК ФЛОЙД наиболее близко подошли к созданному ими образу «электронных кудесников», записана благодаря неослабевающей пульсации синтезатора VC3, проведенной в студии через ревербератор (позднее коллектив, проявив фантазию, сгладил углы, добавив «накрапывающую» акустическую гитару Дейва и кое-где — переливы колокольчиков Ника Мейсона). Этот уничтожительный обвинительный приговор шоу-бизнесу начинается звуком открываемой двери, который Уотерс трактовал как иронический символ свершаемых в музыке открытий и прогресса, в конце концов подло преданного «машиной рока». А эта самая «машина рока» приводится в движение не творческими соображениями, а страстью к наживе и пустыми мечтаниями об «успехе».

В финале песни индустриальный гул уступает место (более или менее) шумной вечеринке. «Мы записали эти шумы и включили в пластинку, — объясняет Роджер, — потому что все виды такого общения совершенно бессмысленны, люди что-то празднуют, собираются вместе, чтобы выпить и поболтать. Для меня здесь кратко отображено отсутствие подлинных чувств и контакта между людьми». Другими словами, главный герой,

ненадолго покидая уничтожающую человеческое достоинство машину, обнаруживает ни больше ни меньше как то, что и вне ее «все люди — такие же зомби». Казалось бы, для чувствительной рок-звезды выхода нет.

«Have A Cigar» более точно формулирует негодование и возмущение Роджера в отношении индустрии, которая совсем недавно сделала его самого миллионером. В текст со злорадством вплетены все избитые штампы, которые пользующаяся спросом молодая звезда обязана услышать от «папика» от шоу-бизнеса, так довольного цифрами продаж, что он «едва успевает считать деньги». Характерной чертой стала знаменитая фраза: «А кстати, кто из вас — Пинк?» («By the way, which one's Pink?»), с которой на самом деле хотя бы один раз обращались к ФЛОЙД.

В музыкальном плане «Have A Cigar» несет такую же нагрузку, что и полная сарказма «Money», открывающая порцией ритм-энд-блюза и рваной гитарой Гилмора вторую сторону «Dark Side Of The Moon». CBS даже выбрала ее в качестве первого сингла ПИНК ФЛОЙД на своем лейбле.

Но когда дело дошло до записи, подвел голос Роджера. Главный флойдовец, обладая весьма скромными вокальными способностями, уже намучился с пением на «Shine On You Crazy Diamond». Эта вещь, как признался Уотерс, «оказалась невероятно трудной и фантастически утомительной при записи, потому что мне приходилось снова и снова пропевать строчку за строчкой, чтобы добиться более или менее сносного звучания». После того как Гилмор отклонил предложение спеть такой «выражающий недовольство» текст, Уотерс пригласил к микрофону давнего друга группы и коллегу по фирме Harvest Роя Харпера. Автор-исполнитель, любящий длинные повествования, и клиент Дженнера-Кинга, чей имидж хиппи (и малые тиражи пластинок) не были скомпрометированы рок-машиной, записывал в одной из соседних студий на Эбби-роуд свой собственный альбом «H.Q.», а Дейв уже помог ему записать несколько гитарных партий.

Тогда Роджер «надеялся, что они скажут: «О, нет, Роджи, не надо. Пой САМ». А вместо этого остальные подхватили: «Отличная мысль». Рой спел. Тогда они стали говорить: «Как это ужасно!» — так оно и было на самом деле. Сегодня я думаю, что эта идея была неважнецкая. Полагаю, мне самому надо было этим заняться. Не то чтобы он плохо старался — он спел отлично, но это больше не принадлежит НАМ».

Случай с заглавной композицией альбома был уникальным для всех сочинений ФЛОЙД. Она появилась как стихотворение Роджера Уотерса, которое Гилмор (он и поет на ней) потом переложил на музыку (как правило, сначала появлялась мелодия,

а потом — слова). Одна из немногих ставших подлинной классикой ПИНК ФЛОЙД композиций «Wish You Were Here» — едва ли не единственная флойдовская вещь, которую можно услышать в исполнении уличных музыкантов в таких местах Нью-Йорка, как Washington Square Park.

Хотя ее текст имеет отношение и к Сиду, и к ПИНК ФЛОЙД образца 1975 года, Роджер утверждает, что, в основном, она — о «противоречивых сторонах» его собственного характера: сострадающего идеалиста и «хваткого, алчного, эгоистичного парнишки, который мечтает дорваться до сладостей и все их съесть». Слова песни «относятся то к одному, то к другому персонажу», и амбициозный и самонадеянный Уотерс жалобно просит свое весьма восхитительное «альтер эго» снова и снова подтвердить свое присутствие. Ощущение меняющейся перспективы передано с помощью технического приема, благодаря которому первые такты звучат, как будто их транслируют издалека по дешевенькому радиоприемнику — вот вам пример именно того, что недоброжелатели группы прозвали флойдовскими «ухищрениями».

На «Wish You Were Here» отметилось множество приглашенных музыкантов. Узнав, что по соседству на Эбби-роуд записывались дуэтом прославленные мастера — скрипачи Стефан Грапелли (Stephan Grapelli) и Иегуди Менухин (Yehudi Menuhin), ФЛОЙД решили согласиться с Гилмором, считавшим, что его близкая к фолку мелодия должна заканчиваться звуками скрипки. Для пробы, чтобы наложить скрипичное соло, был приглашен Грапелли, но в итоге его игру почти полностью перекрывает более традиционная флойдовская кода из завывающего ветра. «Мы решили не выносить его имя на обложку, поскольку думали, что это может быть расценено как оскорбление, — сказал Уотерс, — но он все же получил свои три сотни фунтов стерлингов» (и опять нигде не фигурировало имя Ника Мейсона).

5 июня в студии на Эбби-роуд без объявления появился легендарный гость. В тот день отмечалось бракосочетание Дейва и Джинджер, затем предстояло второе турне по Штатам, и ФЛОЙД с упорством маньяков пытались завершить окончательное сведение «Shine On You Crazy Diamond». Под рулады Роджера и Дейва, вызывающих дух Сид Барретта из студийных мониторов, явился некто — тучный бритоголовый тип в теплом пальто, напоминающем покроем шинель, и белых туфлях. В руках пришелец держал белый пластиковый пакет-сумку. Гилмор первым заметил эту фигуру, шастающую около аппаратуры группы, но решил, что сей весьма странный человек — какой-нибудь сотрудник фирмы EMI.

«Он зашел в студию, — вспоминает Рик Райт, — и никто не узнал его. Помню, я сам только вошел, а Роджер уже работал в студии. Я зашел и сел рядом с ним. Через десять минут Роджер спросил: «Не знаешь, что это за парень?». Я ответил: «Понятия не имею. Думал — твой друг». А он мне в ответ: «Ну так подумай еще». Я стал приглядываться повнимательнее, и вдруг меня осенило: «Сид!»…». Уотерс, по его словам, «проклятыми слезами заливался», догадавшись, кто же этот «большой, толстый, лысый, чокнутый персонаж».

Другой гость из прошлого — Эндрю Кинг — подумал, что Барретт здорово похож на шеф-повара американской забегаловки со Среднего Запада. Кинг попытался сделать первый шаг и разрядить несколько напряженную атмосферу, спросив своего бывшего звездного клиента, где он умудрился набрать столько лишних килограммов веса. «У меня на кухне, там огромный холодильник, — пояснил Сид, — и я ем много свиных отбивных». После этого Барретт дал собравшимся понять, что готов принять предложение ФЛОЙД вновь воспользоваться его услугами (если такое предложение созрело).

Пока его коллеги занимались нелегким делом микширования «Shine On You Crazy Diamond», проигрывая вещь по нескольку раз, Сид хранил молчание — он ни словом ни жестом не давал понять, что прекрасно понимает, кто герой песни… Да, это он, Сид Барретт, прототип столь волнующего произведения. Наконец, когда они попросили прокрутить ее опять, Сид произнес: «Зачем? Вы ведь уже слышали…».

Позже Барретт присоединился к остальным на свадебном приеме Гилмора в столовой EMI. Вдоволь потрепав нервы ничего не подозревающим гостям своим безумным смехом и пристальными взглядами, Сид, не попрощавшись, растворился в ночи. Кое-кто из присутствующих принял его по ошибке за кришнаита, свихнувшегося на своем «Харе Кришна!».

На следующий день ПИНК ФЛОЙД отправились в Америку. Без него. С тех пор никто из них Сида не видел.

Ни один альбом ФЛОЙД еще не был оформлен с таким вкусом и старанием, как «Wish You Were Here». Ни одно изображение так детально не совпадало с музыкальным и текстовым содержанием пластинки. На самом деле именно Сторм Торгесон и выбрал название диска.

Стремясь оформить записи ФЛОЙД надлежащим образом, Торгесон никогда не жаловался на отсутствие вдохновения. «Создание нужной атмосферы, — говорит Сторм, — вот то, в чем ФЛОЙД, по моему мнению, преуспели больше всех. Я говорю так не потому, что с ними работал. У меня действительно есть все

основания полагать, что они — мастера создавать у слушателей определенное настроение, обходясь всего двумя нотами. Начало «Shine On You Crazy Diamond» вертится вокруг этих двух нот, а ведь оно задает тон всей вещи. Очень грустное и загадочно-красивое настроение, создающее впечатление распахнутых пространств внутреннего микрокосмоса или какой-то неизвестной местности. Большинство моих рисунков отражают это состояние».

В то же время Сторм не ограничивался созданием просто «декоративного украшения» для альбома. Он взял для себя за правило находить в песнях такой «смысл», который послужил бы «отправной точкой для создания образа. Потому что моя работа, как я ее понимаю, это — изобретение образа, связанного с музыкой».

Выезжая на гастроли вместе с группой, Торгесон изучал новые тексты Уотерса: «Мне казалось, что они — вообще о нереализовавших себя людях, а не только о произошедшем с Сидом. Конечно, без него не обошлось. Идея безмолвного присутствия — о людях, притворяющихся, что они есть, в то время как их мысли где-то бродят, а уловки и психологическая мотивация, к которой они прибегают, чтобы в полной мере подавить свое присутствие, в итоге сводятся к одному: их отсутствию — к отсутствию человека, к отсутствию чувства».

В ходе турне Торгесон вместе с группой проводил бессонные ночи, обсуждая возможные варианты «впечатляющей метафоры или символа такого отсутствия. Особенно нас интересовал такой его аспект, как притворство, что-то поистине гениальное, но в то же время такое же липовое, как отрицание Никсоном своей вины». Идея противостояния шоу-бизнесу в «Welcome To The Machine» и «Have A Cigar» подсказала изобразить рукопожатие: оно означало как бы физическое присутствие и мнимый дружеский жест, который часто сводится к пустому и бессмысленному ритуалу (как и показное общение в финале «Welcome To The Machine»).

Однако в Америке Сторм заметил, что в пластиночных магазинах последний диск ROXY MUSIC «Country Life» продавали запечатанным в непрозрачный зеленый целлофан, чтобы скрыть от глаз подростков фотографию украшавших cover двух полуголых девиц. Это натолкнуло Торгесона на мысль поместить картинку «Wish You Were Here» в подобную темную или синюю обертку — в таком случае создавалось впечатление «отсутствия» обложки. На самом деле получалось как бы две обложки: одна для слушателей ПИНК ФЛОЙД, а другая — для торговли. Причем на последней название альбома и исполнителя можно будет

узнать только по наклейке, созданной дизайнером из Hipgnosis по имени Джордж Харди (George Hardie), которая так же будет нести зловещее лого диска с изображением двух механических рук, застывших в рукопожатии, на фоне разделенного на четыре части задника — с изображением четырех элементов: огня, воздуха, воды и земли. Это была дань мистицизму, с которым, несмотря на все усилия Роджера, по-прежнему, во многом, ассоциировалась музыка ПИНК ФЛОЙД. В данном случае, это было связано со знаками зодиака четырех участников, которые находятся между собой в равновесии: огнем Льва Райта, воздухом Водолея Мейсона, водой Рыб Гилмора и землей Девы Уотерса.

Таким образом, придумав решение упаковки до разработки дизайна самой обложки, Торгесон почувствовал себя свободным настолько, чтобы «разок напрочь отделить искусство от коммерции — сделать обложку, не руководствуясь какими-либо коммерческими соображениями (никаких надписей, имен и т.д.), потому что их не будет видно… Такой «личностный» дизайн можно было бы сделать из весьма интересных фрагментов, подходящих к музыке и таких же неясных, как нам хотелось бы, то есть — упражнений в отсутствии».

Фотография на лицевой стороне появилась в результате простого наблюдения Сторма: люди прячут от других свое истинное лицо, скрывая свои истинные чувства из опасения «прогореть по причине собственной открытости». Ориентируясь на придуманный для обложки образ — рукопожатие, Джордж Харди пришел с идеей объятого пламенем бизнесмена, рассеянно пожимающего руку своему двойнику. Не было простым совпадением и то, что «getting burned» («прогорая») — выражение, популярное в кругу лиц, связанных с шоу-бизнесом, особенно среди артистов, которых надувают с выплатой авторских гонораров.

Столь же сюрреалистична и обратная сторона обложки — развитие реминисценции темы не вышедшей в свет песни Уотерса «Bitter Love» («Горькая любовь») — демонстрирует «коммивояжера ФЛОЙД», по выражению Сторма, «продающего свою душу» в пустыне (обратите внимание на портфель, украшенный этикетками «Obscured by Clouds», «Dark Side Of The Moon» и «Wish You Were Here»). Эффект реального отсутствия этого энергичного мужчины усилен отсутствием запястий и лодыжек, он — не что иное, как пустой костюм.

Два дальнейших «упражнения в отсутствии» украшают внутренний разворот. На одном из них запечатлена вуаль в открытой всем ветрам рощице в Норфолке, а на другом — ныряльщик, от которого не расходятся круги по воде. Эту

картинку сам Сторм любил больше всех своих творений, и ее повторили на бесплатном приложении к альбому в виде почтовой открытки.

Работа по оформлению была закончена, и обе компании, с которыми у ФЛОЙД имелся контракт, стали энергично возражать против темной упаковки — и не только потому, что она стоила дороже, чем обычный прозрачный целлофан. В Америке CBS — не ведая ничего об идеологической направленности обложки против шоу-бизнеса — недоумевала, зачем нужно было прятать «такое потрясающее» оформление. С другой стороны, EMI высказала свою озабоченность тем, что самих музыкантов ПИНК ФЛОЙД на обложках, которые розничные торговцы в Британии выставляют на всеобщее обозрение, никто не узнает. «Толкнув» сколько-то там миллионов «экземпляров» своего последнего «продукта», ФЛОЙД теперь уже имели право диктовать свою волю. И когда Торгесон и К° с помпой преподнесли группе макет «Wish You Were Here», вкупе с черной упаковкой, четверо флойдовцев встретили его аплодисментами. Бурными, продолжительными и искренними.

Британская концертная премьера «Wish You Were Here» состоялась 5 июля 1975 года на гигантском фестивале под открытым небом в Knebworth. Для Уотерса самый запоминающийся эпизод связан с Роем Харпером, который буквально зашелся от гнева, обнаружив перед самым выступлением пропажу своего сценического костюма. Рой вознамерился расколошматить один из фургонов ФЛОЙД — рвал обивку, швырял бутылки во все окна и сильно при этом поранился сам. Эта сцена стала основой еще одного кирпичика в «Стене» (где Пинк громит свой номер в гостинице).

Это событие также повлекло за собой задержку с установкой и проверкой работы первоклассной звуковой системы ПИНК ФЛОЙД. На любом другом концерте ФЛОЙД оттягивали бы начало до тех пор, пока все не пришло в норму, но здесь уже были отданы команды двум истребителям «Спитфайер» времен второй войны, которые должны были пролететь на бреющем полете над толпой точно в момент «отрыва» самих ПИНК ФЛОЙД. Этот трюк стал первым в серии сценических эффектов, завершением которых должно было быть внушительное крещендо вспышек и осветительных ракет. Когда Рик Райт взял первые ноты «Shine On You Crazy Diamond», то обнаружил, что инструмент безнадежно расстроен, так как соответствующие генераторы вышли из строя из-за перегрузки. Весь в поту, с трясущимися руками, Рик потерял всякое самообладание, и вслед за этим вся группа буквально

распалась на отдельные кусочки.

После перерыва ФЛОЙД более или менее собрались с силами, чтобы отыграть «Dark Side Of The Moon». Поклонники подбадривали их, зато у критиков, которых вежливо вытурили из-за кулис, впечатлений уже было более чем достаточно, чтобы устроить самую жестокую атаку на ансамбль за всю его историю. Вплоть до 1974 года ПИНК ФЛОЙД больше не давали концертов ни в Великобритании, ни за ее пределами. По ходу турне «Wish You Were Here» не нуждалась в концертной рекламе. Выход пластинки через два месяца после фиаско в Knebworth ознаменовался тем, что в Америке она попала на первое место в чартах «Billboard» две недели спустя после ее выхода в свет, а в Великобритании, собрав предварительные заказы на 250 000 экземпляров, она также возглавила хит-парад. EMI не успевала допечатывать тиражи. Даже когда заводы перешли на сверхурочный режим работы, компании пришлось уведомить розничных торговцев, что их заказы будут удовлетворены только на пятьдесят процентов.

В то время как самый продаваемый их альбом возглавлял хитпарады во всем мире, сами ПИНК ФЛОЙД, спрятавшись в свои обезличенные коконы, предавались «упражнениям в отсутствии». В течение следующего года, за который британская музыкальная сцена Должна была измениться почти до неузнаваемости, о них стали Появляться какие-то слухи. По крайней мере, о каждом из флойдовцев в отдельности.

Глава 18. Летающие свиньи

Если 1967 год подарил Лондону Лето любви, то можно смело сказать — 1976 принес с собой Лето ненависти. С развалом британской экономики, обескровленной забастовкой профсоюзов, двузначными цифрами инфляции и безработицей — сто тысяч подростков, закончивших школу, не имели возможности устроиться на работу и жили на пособие по безработице. Даже погода, казалось, вступила в заговор против Великобритании, послав ей редкий по здешнему климату затяжной период сильной жары: за три месяца не было ни одного сильного дождя. К августу сухая, солнечная погода, которую первоначально приветствовали как противоядие от всех горестей, обрушившихся на страну, усугубила национальный кризис осыпающимися в полях зерновыми, нормированием подачи воды и введением специального поста министра по чрезвычайным ситуациям.

В том месяце на ежегодном карнавале в Ноттинг Хилле, традиция проведения которого была заложена десятилетием раньше спонсорами ПИНК ФЛОЙД из Свободной школы, произошли межрасовые столкновения. Комментаторы британских телекомпаний испытали искреннее разочарование, когда они увидели чернокожих юнцов, швыряющих кирпичи и атакующих полицию не где-нибудь в Иоганнесбурге или Детройте, а в Лондоне. Птенцы старой Британской империи вернулись домой, превратившись в растущую армию иммигрантов, разочаровавшихся в способности своей родины предоставить им такие же возможности, как и другим категориям населения. Белые рабочие не стеснялись выражать свое недовольство «пакисташками» и «черномазыми», занимающими полагающиеся им по праву происхождения рабочие места, создавая экстремистские, фашиствующие движения, вроде Национального фронта (National Front), который ПИНК ФЛОЙД в несколько гиперболизированном виде изобразят в «The Wall».

Новое молодежное движение, развернувшееся летом 1976 года (и, естественно, сопутствующая ему революция в музыке), родилось в результате хитросплетений гнева, социального напряжения и разочарования, потери каких-либо иллюзий относительно окружающей действительности и будущего. «Они носят рваную одежду и просто лохмотья, скрепленные английскими булавками, — заливалась одна из пухлых лондонских газет. — Они — грубые, невоспитанные, сквернословящие, грязные, несносные и надменные. Им нравится, что их не любят. Они называют себя Гнилым Джонни (Johnny

Rotten), Стивом-Опустошением (Steve Havoc), Порочным Сидом (Sid Vicious), Крысиной Чесоткой (Rat Scabies)…». Миру явились панки.

Движение панк-рока началось (до того момента как он значительно расширил свое музыкальное влияние и привлек внимание широких масс под менее угрожающей вывеской «новой волны») как вопль отрицания не только существующих общественно-политических условий, но и как протест против самодовольства, благодушия и ностальгии, в болоте которых благополучно завяз рок середины семидесятых и его «герои-старперы». Пообещав подросткам вернуть музыку на улицы и сделать ее современной, панки освободили ее от всех красот, тонкостей и ужимок: они вернулись назад к трем первобытным рок-н-ролльным аккордам, выбиваемым из усилителей на уровне болевого порога восприятия. Любой мог бы играть панк-рок, и любой это, действительно, делал. За одну ночь рождались тысячи групп, выдавая эти три магических аккорда с учтивостью пулемета, угрожая пошатнувшемуся пьедесталу суперзвезд , стараясь перековать рок в орудие ниспровержения и анархии, сея страх и отвращение в душах добропорядочных граждан.

Из всех мегаплатиновых легенд 70-х именно ПИНК ФЛОЙД — с их умышленным отказом от спонтанности, аурой замкнутости и склонностью к напыщенности и апатичности — были для отряда панков с «ирокезом» на головах и булавками в носах особенно привлекательной мишенью. «Упорство в тихом отчаянии» — эта философия, конечно же, не соответствовала образу жизни ПАНКОВ. Психоделическое наследие и имидж ФЛОЙД стали проклятием в их устах , ведь «гребешки» предпочитали «колеса» «травке» или «кислоте» и произносили слово «хиппи» с величайшим презрением.

Однако именно ПИНК ФЛОЙД невольно помогли владельцу магазина стильной одежды в Челси Малкольму Макларену (Malcolm MacLaren) открыть пресловутого Джонни Роттена (Johnny Rotten). По словам Джулии Берчилл (Julie Burchill) и Тони Парсонса (Topy Parsons), Макларен подписал «сидящего на амфетамине парня с зелеными волосами и — для полноты картины — гнилыми зубами» на роль основного вокалиста SEX PISTOLS, в основном, из-за того впечатления, которое произвела на него «садистски изувеченная футболка с надписью ПИНК ФЛОЙД и накаляканными чуть выше шариковой ручкой словами: «Ненавижу» (Дейв Гилмор однажды саркастически заметил, что ФЛОЙД, по крайней мере, представляли собой «цель, наполненную содержанием», и Джонни Роттен никогда бы не заработал такого авторитета, облачившись в футболку с надписью

«Ненавижу YES»).

Если учитывать их собственные андеграундные корни и склонность в начале пути к разрушению традиционных поп-структур, то вся ирония заключалась в том, что мишенью для оскорблений выбрали именно ФЛОЙД. Но все-таки Макларен дал очень высокую оценку творчеству Сида Барретта, которого SEX PISTOLS последовательно пытались достать в «Chelsea Cloisters». Сумасброд, однако, ни за какие коврижки решил не покидать своей квартиры.

Ник Мейсон говорит, что он никогда серьезно не воспринимал панковскую риторику и приветствовал мятежные настроения панк-рока. ФЛОЙД, по свидетельству Мейсона, пережили «замечательную юность в 60-х, когда мы были любимцами андеграунда и попадали в журналы как потрясающе андеграундная группа и все такое прочее. Но это очень быстро закончилось, нас стали прижимать и шпынять в рок-прессе. Мы привыкли к тому, что нас не очень-то любят, человек привыкает жить с этим чувством. Есть люди, которым нравишься, и те, которым не нравишься».

«Движение панков, как я раньше считал и как сейчас я думаю, было неизбежным оздоровительным процессом во всем рок-н-ролльном бизнесе, потому что рок стал законченной техно-помпезной погремушкой — как в бизнесе, так и на сцене. Самое отвратительное заключалось в том, что звукозаписывающие компании все разрастались и разрастались и приобретали влияние, их больше беспокоили прибыли от продажи пластинок. Они не хотели рисковать, а группы требовали все больше денег на свое содержание и раскрутку. Они предпочитали утирать носы конкурентам, за миллион с лишним долларов перекупив THE ROLLING STONES, чем вкладывать деньги в молодые коллективы. Это вполне объяснимо: платишь миллион долларов за известную команду — и есть все шансы вернуть свои деньги назад. А можно потратить по сто тысяч долларов на восемь новых групп — и все потерять».

«Шоу-бизнес изменился. В 60-е годы компании звукозаписи, казалось, были готовы подписать контракт с любым, у кого длинные волосы, даже если это создание окажется пуделем. А потом появились EMERSON, LAKE AND PALMER, PINK FLOYD и YES — огромные, неповоротливые динозавры, бродившие по земле. Что сделал панк? Он сказал: «Мы сможем опять делать записи за двадцать фунтов». Они обладали энергией и желанием выступать и не задумывались над тем, кто же самый лучший музыкант в мире. Панк был просто необходим». «Конечно, — добавляет Ник , — не хочется, чтобы мир населяли ОДНИ ЛИШЬ

динозавры, но все-таки здорово оставить в живых хотя бы НЕКОТОРЫХ из них».

Мейсон пошел дальше всех — спродюсировал второй альбом THE DAMNED, пытавшихся поначалу заручиться поддержкой кумира своей юности Сида Барретта (неважно, что Мейсон был последним в ряду флойдовцев, близких к Барретту). «Мысль была настолько дурацкая, что результат мог быть либо супервеликолепным, либо суперотвратительным, — заявил Рэт Скэбиз (Rat Scabies), барабанщик THE DAMNED, десятилетие спустя, — думаю, мы получили именно второе».

Одним из первых дисков, записанных в собственной студии ПИНК ФЛОЙД Britannia Row, стал «Music For Pleasure». Он отмечен появлением «своего» звукоинженера Ника Гриффитса (Nick Griffiths). «Студия тогда была совершенно ужасной, — вспоминает он, — и, думаю, альбом не получился таким, как нам хотелось бы». Мейсон, однако, настаивает на том, что им «было легко заниматься» и этот альбом «вполне показателен в плане обращения к корням рок-н-ролла», несмотря на высказанный в резкой форме отказ музыкантов-панков (для которых это был вопрос принципа) сделать при записи наложение.

Рисковая четверка, в свою очередь, быстро выяснила, что их продюсер находился, по словам гитариста Брайана Джеймса (Brian James), «в чужом для нас мире». Результат попытки пинк-панковского сотрудничества, и в дальнейшем подрываемый конфликтами продюсера с группой, получил кучу радостных пинков от критики, покупателей и самих THE DAMNED.

Изначально ПИНК ФЛОЙД приобрели перестроенную церковь на Britannia Row — маленькой боковой улочке в районе Айлингтон — исключительно для складирования звукового и светового оборудования группы в перерывах между поездками. Таким образом они получили место и под офис, и для репетиций и записи демонстрационок. К 1976 году, когда на повестке дня стояла работа над новым альбомом, ПИНК ФЛОЙД начали переоборудовать студию, в соответствии с более высокими профессиональными стандартами. Там они смогли бы работать, не ограничивая себя во времени, как это обычно делалось на студиях типа Эбби-роуд.

На первом этапе на студии верховодил Брайан Хамфриз (Brian Humpries), который был звукоинженером на записи «Wish You Were Here». Начинающего инженера Ника Гриффитса (а ему было чуть больше двадцати) взяли в качестве ассистента Брайана. Гриффитсу пришлось заправлять всеми делами, когда Хамфриз и остальной персонал в январе 1977 года вместе с группой отбыли

в шестимесячное мировое турне. Студия тогда была оборудована устаревшими магнитофонами MCI, звукоизоляция оставляла желать лучшего. В круг обязанностей входило обставить «Britannia Row» первоклассным, изготовленным на заказ, оборудованием.

ПИНК ФЛОЙД планировали возместить свои расходы, за почасовую плату предоставляя студию другим исполнителям. Однако их желание работать в «Britannia Row» когда им только вздумается сильно снижало ее ценность как коммерческого предприятия. Более того, «все расходы не учитывались, — говорит Гриффитс, — наличные утекали по пять тысяч долларов в день. В чем-то это повторяло ситуацию с «Apple» у THE BEATLES». ФЛОЙД тоже не очень об этом беспокоились. По крайней мере, до поры до времени. В конце концов, деньги поступали так быстро, что Стив О'Рурк едва успевал их считать.

Словно возвещая о возвращении ФЛОЙД из долгих заграничных путешествий и гастролей внутри страны и сигналя о пробудившейся в них жажде творчества — немедленно, как говорится, «не отходя от кассы», разработанная Уотерсом концепция обложки пластинки «Animals» отражала весьма практичный и честный подход к реальным перспективам на будущее, аналогично тем, которые представлял себе человек, глядевший на унылое изображение лондонской электростанции Баттерси (кстати сказать, этот альбом должен был стать первым продуктом, выпущенным на их собственной студии). «Мне нравятся четыре башни, смахивающие на фаллические символы, — признался Роджер, — и идею энергии я тоже нахожу довольно привлекательной, хотя и несколько странной».

Изображение, кроме того, было щедро украшено отличительными сюрреалистическими «фирменными» знаками ФЛОЙД и Hipgnosis: парящая между дымовых труб сорокафутовая надувная свинья станет неизменным атрибутом всех последующих концертных выступлений ФЛОЙД. Во время фотосъемок свинья сорвалась, и — к удивлению и ужасу авиадиспетчеров, — воздушные потоки погнали ее к аэропорту Хитроу. В конце концов, хрюшка упала примерно в двадцати милях к юго-востоку от столицы.

Задавая группе новое направление для движения, антропоморфное восприятие Уотерсом человеческого бытия прогрессировало настолько, что появился образ динозавра ПИНК ФЛОЙД, срывающегося с привычной проторенной дорожки. В конечном счете, озабоченность Роджера плачевным состоянием национального и мирового политического устройства (не говоря

уже о его душе) привела к тому, что музыка ПИНК ФЛОЙД изменилась до неузнаваемости — когда (частично на «The Wall» и на всем «The Final Cut») старые поклонники группы начали сомневаться, а БЫЛО ли это, вообще, музыкой ПИНК ФЛОЙД. Красноречивее всяких слов почти абсолютное отсутствие «пинков» на «The Animals» (и последующих альбомах) иллюстрируют сонные темпы, «небесные» органные подклады и эфемерные вокальные гармонии, которые так долго определяли саунд ПИНК ФЛОЙД.

«Это первый альбом, для которого я ничего не написал», — говорит Рик Райт, чьи пространные джазовые упражнения как бы без всяких причин проявляются в хлестком конфликтном роке «The Animals». «Для меня это также первый диск, начиная с выпуска которого группа перестала быть единым организмом. Вот тогда-то Роджер и решил прибрать все к рукам. На альбоме есть немного музыки, которая мне нравится, но это — не самый мой любимый альбом ФЛОЙД».

Процесс создания «The Animals» был отмечен такими же творческими разногласиями, которые поставили группу в тупик во время работы над «Wish You Were Here». То, что на завершение альбома ушло десять месяцев, — результат борьбы с целью подогнать свои обычные стандарты звучания группы к возможностям в какой-то степени самопальной студии.

В аллегорическом цикле песен Уотерса, в чем-то близком к классическому произведению Джорджа Оруэлла (George Orwell) «Скотский хутор» («Animal Farm»), люди подразделяются на три категории, каждой из которых соответствует название одной из центральных пьес альбома. Свиньи — лицемерные и склонные к тирании моралисты, вызывающие чувство жалости. Собаки — беспощадные прагматики, изо всех сил рвущиеся к кормушке. Овцы — глупое и не задающее вопросов стадо (может быть, именно так Роджер воспринимал аудиторию ПИНК ФЛОЙД?), бестолковые мечтатели, чье единственное назначение в жизни — быть оскорбленными и использованными собаками и свиньями. Все это весьма далеко ушло от причудливой фауны любимой барреттовской «Wind In The Willows» («Ветер в ивах»), хотя, возможно и не очень далеко от постфлойдовской композиции Сида «Rats» («Крысы»).

Но, в отличие от вышедших ранее «Алмазных псов» («Diamond Dogs») Дэвида Боуи, написанных под впечатлением от оруэлловского романа «1984», анималистическая трилогия ПИНК ФЛОЙД не являлась дословной адаптацией книги английского писателя. Хотя бы уже потому, что для Оруэлла моделью послужил Советский Союз, в то время как мишенью Роджера

стала уничтожающая конкурентов капиталистическая система того общества, в котором жил он сам. И тогда, когда скотский хутор в итоге попал под абсолютное правление свиней, кульминационный момент сочинения ФЛОЙД — восстание осмелившихся на месть овец, очнувшихся, наконец, от своего благодушного оцепенения (может быть, они стали слушать новые песни Уотерса вместо «Ummagumma»).

Нельзя сказать, чтобы Роджер освобождался от человеконенавистнического подхода. В нежной двухчастной акустической исповеди в духе «If» — композиции «Летающие свиньи» («Pigs On The Wing»), которая открывает и завершает альбом и без которой, как он выразился, «Animals» были бы всего лишь «чем-то вроде яростного ВОПЛЯ», — Уотерс признается, что он тоже в чем-то «собака». Он также признался — в первый и фактически единственный раз в качестве автора песен ФЛОЙД, — что был влюблен: Роджер нашел долговременную замену своей Рыжеволосой Джуди в лице Кэролайн Кристи (Carolyne Christie) — племянницы маркиза шотландского графства Шетланд, в жилах которой текла голубая кровь аристократов (вниманию коллекционеров: в модном тогда восьмидорожечном формате две части «Pigs On The Wing» объединены единственным в своем роде гитарным соло, которое больше нигде не услышишь).

Ни одна из карикатур на животных Уотерса не представлена хотя бы в мало-мальски приятном виде — слушатель, желающий пообщаться с положительными героями, посылается куда угодно, но в другую сторону. «Pigs (Three Different Ones)» источает свою могучую энергию благодаря полнейшему необузданному презрению. В композиции автор особенно «проезжается» по адресу Мэри Уайтхаус (Mary Whitehouse) — самозванной защитницы чистоты нравов британской поп-музыки. Контрапунктирующее тяжелое дыхание подразумевает скрытый похотливый интерес к «разврату», который она так громогласно осуждает — и которого так отчаянно боится. «Вся она — поджатые губы и холодные ступни» («All tight lips and cold feet»). Эта беспощадная моралистка, по некоторым сведениям, осуждала ПИНК ФЛОЙД аж в 1967 году за их связи с любителями приема ЛСД. На музыку, сочиненную Дэвидом Гилмором («не самую мою любимую», — говорит он сегодня), в «Dogs» создается портрет бесспорно материалистичного, стремящегося к успеху любой ценой, персонажа — «яппи» следующего десятилетия:

> «Who was fitted with collar and chain, who was given a pat on the back…»
> («Те, кого сажали на цепь и кого украшали ошейником;

те, кого дружески трепали по спине…»).

Очень эффектный литературный прием использования в начале каждой новой неримфованной строчки слова who — «те, кто» — вошел в моду после выхода в свет известной поэмы Аллена Гинзберга «Вопль» — «Howl». Судьба «пса» — умереть в одиночестве от рака, будучи сраженным грузом собственного непомерного самомнения. Дейв запевает: «Так иди же благополучно ко дну» («So have a good drown»). Вслед за этим радостным советом слово «stone» («камень») отдается повторяющимся электронным эхом до тех пор, пока искажение не превращает его в вопль первобытной слизи. Сопутствующий звук лающих собак для большего эффекта пропущен через «Вокодер» и постепенно приобретает все более музыкальное и даже «человеческое» звучание.

Сходный зловещий фрагмент есть и в «Sheep» — там, где речь идет о Семи заповедях Скотской фермы (включая знаменитую «Все животные равны, но некоторые из них еще равнее, чем остальные» — «All animals are equal, but some are more equal than the others»). У Уотерса эта монотонность овец выливается в пародию на Двадцать третий псалом, вновь пропущенную через «Вокодер»: «Господь, мой пастырь… С помощью сверкающих ножей Он освобождает мою душу» («The Lord is my shepherd… With bright knives he releaseth my soul»). «Sheep, — хвалится Гилмор (который приписывает себе все заслуги в успешном музыкальном решении композиции), — всегда была чрезвычайно забавной».

Весьма соблазнительно посчитать резкое недовольство «Animals» и социальную направленность пластинки (как и относительно скудные аранжировки, малобюджетность записи, «заводную» музыку и неистовые аккорды в кульминационной точке «Sheep») — ответом ПИНК ФЛОЙД на восстание панк-рока… Можно было бы поддаться, конечно, такому порыву, если бы «Dogs» и «Sheep» не состояли, в основе своей, из затасканных концертных номеров 1974 года — «Gotta Be Crazy» и «Raving And Drooling». Группа уже была занята их переработкой в «Britannia Row» одновременно с сочинением новой вещи «Pigs», когда Уотерсу пришла в голову мысль о собачьем и овечьем подтекстах ранних текстов, и — бац! — получился фундамент еще одного концептуального альбома.

Но из-за того, что концепция сложилась воедино на одиннадцатом часу размышлений, да еще на основе ранее существовавшего материала, «Animals» (как Роджер позднее сам

признавал) не вполне сложились. В трех главных пьесах не всегда раскрываются соответствующие аллегории, многие пассажи не вписываются в общее содержание. А когда этого удается добиться, часто получается так, что Уотерс оперирует многочисленными банальностями, не оживленными ни его сардонической мудростью, сравнимой *с* даром Рэя Дэвиса, ни поэтическим языком, сходным с творчеством Боба Дилана.

Тем не менее, в определенном смысле «Animals» относится к наиболее мощным альбомам группы. В текстах впервые чувствуется стопроцентная квинтэссенция социополитического яда Роджера, хотя Уотерс, Гилмор, Мейсон и Райт на этом альбоме в последний раз работают как сплоченный коллектив, без приглашения сессионных музыкантов (даже если, подобно гражданам Скотского хутора, некоторые музыканты ФЛОЙД уже и были более «равными, чем другие»). В музыкальном плане ПИНК ФЛОЙД никогда — ни прежде, ни после, в каком бы то ни было воплощении — НЕ ИГРАЛИ РОК так бескомпромиссно и так убежденно.

«Animals» был так же бескомпромиссным — даже вызывающим — и по своей форме. ПИНК ФЛОЙД всегда поругивали за их длинные и закрученные композиции (такие, как «Atom Heart Mother», «Echoes», «Shine On You Crazy Diamond»), но при создании «Animals» ничего другого и не предполагалось. Это лишало возможности передавать песни в эфире даже ведущими «прогрессивными» радиостанциями, работающими на FM, которые еще были в состоянии цитировать отрывки из «One Of These Days», «Welcome To The Machine» или альбома «Dark Side Of The Moon». Следовательно, при таком раскладе едва ли можно было повторить феноменальный коммерческий успех последней работы флойдовцев. Особенно трудно было рассчитывать на этот пресловутый успех после того как Уотерс и К°. лишили «Animals» большей части вызывающих буквально наркотическое опьянение структур предыдущих работ, отнимая у поклонников роскошь возможности «путешествовать» под нравоучительные тирады Роджера. Такой шаг тоже можно было расценить как вызов, но, вместе с тем, и он предвещал то время, когда Уотерс усилит резкость своего послания («message») в ущерб характерности музыки ПИНК ФЛОЙД.

Уотерс сообщил, что он пытался «подтолкнуть группу к проникновению в более специфические области и темы, всегда пытаясь быть более точным. Чисто внешне, я стремился избегать незавершенности… так, чтобы оставалось меньше возможностей для толкований». Однако можно отметить, что многое в привлекательности композиций и концертных представлений

ПИНК ФЛОЙД зависело от того, мог ли слушатель или слушательница включить свое собственное воображение на все 100 процентов. Похоже, начиная с «Animals», Роджеру Уотерсу было гораздо интереснее просто говорить своей аудитории: Теперь можно думать!».

Это сознание собственной значимости проявилось, когда на исходе второй недели 1977 года журналистов пригласили на электростанцию Баттерси перед выходом в свет «Animals», а затем запретили делать какие-либо записи. Тем не менее, альбом сделал ФЛОЙД дико популярными среди критиков, которые теперь были заодно с панк-революцией. В «NME» — к этому времени ставшей полноценной нововолновой газетой — Ангус Макиннон (Angus Mackinnon), который «никак не мог придти в себя от впечатления, произведенного на меня всем услышанным собственными ушами», назвал альбом не только лучшим из всех LP ПИНК ФЛОЙД, но и «одним из самых радикальных, безжалостных, душераздирающих и откровенно борющихся с традиционными предрассудками произведений, ставших доступными внимательному прочтению публики по эту сторону Солнца».

Несмотря на то, что цифры продаж альбома нельзя было сравнить с количеством проданных экземпляров его предшественников, «Animals» стал для ПИНК ФЛОЙД еще одним альбомом, попавшим на первое место в британском хит-параде. В Америке диск был «всего лишь» третьим.

В день выпуска пластинки — 23 января 1977 года — ПИНК ФЛОЙД отправились в шестимесячное турне по девяти странам по обе стороны Атлантики. По крайней мере, в одном этот тур еще больше отдалил группу от их поклонников и новых идеалов панк-рока: в первый раз ПИНК ФЛОЙД выступали на стадионах.

Названное «PINK FLOYD In The Flesh» (ПИНК ФЛОЙД во плоти), турне запомнилось, в основном, благодаря своим надувным игрушкам, особенно летающей свинье, которую Уотерс в то время называл «символом надежды». Десятилетие спустя он вспоминал, что остальные флойдовцы «думали, будто я пошел по дорожке Сида, когда сказал, что нам нужна гигантская надувная семейка (воплощающая в себе собирательный образ соглашателей из «Dogs») и куча надувных животных».

Подготовительные работы и все материально-техническое обеспечение, задействованное в шоу, ошеломляли. Перечень оборудования и технические поправки в контрактах промоутеров представляют собой детализированные спецификации по сцене, освещению и энергоснабжению, в буквальном смысле включая

сотни таких пунктов, как:

(c) Требуется трое подмостков из прочного материала… 2 м высотой, 4 м длиной и 2 м глубиной, с 3-метровым зазором над головой. Пространство прямо под ними будет занято дорогостоящим оборудованием, так что каждые подмостки должны быть окружены ограждениями высотой 1 м 20 см.

(d) Для звуковых и световых пультов должно быть выделено пространство шириной не менее 6 м и глубиной 5 м на уровне, соответствующем нижнему уровню размещения публики, точно в центре зала, т.е. равноудаленное от сцены и задней стены здания, его правой и левой сторон. В этой зоне должна быть размещена платформа размером 5,5 м в ширину и 1,5 м в глубину, высотой 75 см. Платформа должна выдерживать нагрузку в 500 кг. За ней должны быть оборудованы места для техников ПИНК ФЛОЙД, обеспечивающих свет и звук на протяжении всего концерта. Необходимо, чтобы вся эта зона была окружена ограждением (высотой 1 м 20 см)…

В свою очередь, над самим ФЛОЙД постоянно нависала опасность не угодить местным бюрократам, контролирующим соблюдение мер безопасности и энергообеспечения местных площадок.

Простые смертные (и флойдовцы) могли бы пасть духом, попав под пресс такого количества мелких деталей, но Роджер, похоже, вникал в каждую из них. Находясь за кулисами перед одним из концертов, его друг из «Melody Maker» Карл Даллас услышал, как он инструктировал бригаду рабочих: «Мне нужно, чтобы дым пошел на словах «Она вся — поджатые губы и холодные ступни»… и мне нужно столько дыма, сколько вы можете извлечь из своей установки. Я хочу, чтобы публика не видела свинью до начала громкого соло Дейва, которое идет после вот этого куплета…».

С такой же энергией Уотерс занимался и решением сопровождения выступления киноматериалами. «Роджер редактировал и просматривал отобранные кадры вновь, чтобы убедиться, что они соответствуют всем требованиям, — говорит Ник Гриффитс, — он мог зайти в монтажную, усесться рядом с монтажером и с большим знанием дела руководить ходом работ. Он знаком с технологией, ему не нужно надеяться на кого-то еще, чтобы воплотить свои идеи. У него есть его собственные соображения. Проблемы возникают только в том случае, если кто-то спорит с ним».

Несмотря на дополнение из блеяния, лая и хрюканья в стереофоническом звучании, музыкальное содержание «In The Flesh» было не столь впечатляющим: весь альбом «Animals» в

первой части концерта и половина «Wish You Were Here» — во второй (порядок песен был изменен), на «бис» — «Us And Them» и/или «Money» (а один раз — «Careful With That Axe, Eugene»). Весь ход шоу можно было бы предсказать заранее. Однако едва ли «Sheep» была самой подходящей композицией, которой можно было начинать самое большое на тот момент представление ПИНК ФЛОЙД.

Были и другие проблемы, возникающие подчас из-за сложности технического оформления. На каждом концерте обязательно ЧТО-НИБУДЬ происходило, ставя под угрозу сам концерт и отражаясь на настроении музыкантов группы (состав которой в этом турне был расширен за счет второго гитариста Сноуи Уайта (Snowy White) и клавишника-саксофониста Дика Пэрри (Dick Parry). Чтобы синхронизировать представление со «сменой кадров» в киноотрывках, Уотерсу приходилось надевать наушники и не расставаться с ними весь концерт, и это только усугубило его изоляцию от слушателей-зрителей.

В Германии, во Франкфурте, дым оказался таким густым, что поклонники, лишенные возможности следить за ходом представления, буквально взорвались от злости и забросали сцену пустыми бутылками. Шел месяц март, выступления на родине, на стадионе Уэмбли были встречены критиками вроде бы с прохладцей. Вот что писал Тим Лотт (Tim Lott) из «Sounds»: «Разочарование. Все это меня не тронуло вообще. Они работали как роботы. Никакой признательности со стороны публики. Минимум энтузиазма. Небрежный подход к исполнению инструментальных кусков… ФЛОЙД никогда не были виртуозами, но они всегда добивались ЭФФЕКТА. А на этот раз — ничего не получилось…

Главным разрушительным, губительным, безнадежным недостатком, которого, в принципе, можно было бы избежать, является запинающийся вокал Уотерса. Логично было бы сделать основным вокалистом Гилмора, голос которого весьма силен, а Уотерс подпевал бы ему время от времени… возможно, ему самому не приходило в голову, каким бездарным певцом он является».

Верный себе, Дерек Джуэлл из «The Sunday Times» был более снисходительным, назвав шоу «апофеозом блестяще поставленного театра отчаяния» (по аналогии с театром абсурда) и «охватившим все виды музыкальных и визуальных экспериментов или же свободным от всех этих экспериментов». Майкл Олдфилд (Michael Oldfield) на страницах «Melody Maker» заметил, что «следующим логическим шагом для них стало бы использование труппы марионеток, чтобы они стояли на сцене с

масками ФЛОЙД на лице». Как оказалось, Роджер уже начинал подумывать об этом.

По ходу турне у Уотерса все сильнее и сильнее проявлялись признаки того, что обычно ассоциируется с паранойей или манией величия. Он все больше замыкался в себе, избегал грандиозных обедов и приемов, которые любили устраивать ФЛОЙД до и после концертов. Не одобрявший этого Питер Дженнер вспоминает, что Роджер появлялся на концертах на вертолете, оставив в распоряжении остальных лимузин.

Поклонники были озадачены его привычкой всегда выкрикивать числительные в середине «Pigs»(«Двадцать один!» или «Сорок шесть!», или «Пятьдесят четыре!»), пока кто-то не догадался, что они означают количество шоу, отыгранных ФЛОЙД в «In The Flesh». Создавалось впечатление, что Уотерс с трудом мог дождаться конца этого испытания.

Во многом, причина такого отчуждения скрывалась в далеко не беспочвенных дурных предчувствиях относительно лишающих всего человеческого концертных площадок, на которых Уотерс заставил играть ФЛОЙД, и его неспособности в таких обстоятельствах испытывать чувство единения с людьми или контакта со своей аудиторией — «большая часть которой, как он позднее признался, пришла сюда только для того, чтобы выпить пивка. «И, — добавлял Роджер, — очень трудно играть, когда публика свистит, кричит, вопит, толкается и дерется… Но в то же время я чувствовал, что мы сами породили такую ситуацию, наша жадность породила…». С точки зрения Уотерса, группа больше не была жертвой машины рока — она стала активно с этой машиной сотрудничать.

Уотерса приводило в ужас, что столь личное — как его собственные песни — постепенно превратилось в «цирк и бессмысленный ритуал». Как он сказал писателю Тимоти Уайту (Timothy White): «Рок-н-ролл превращается в жадность под личиной развлечения так же, как война является воплощением жадности, скрывающейся под личиной политики».

Любые подобные угрызения совести, однако, не могли смягчить восприятие Роджером своей публики — тридцати, пятидесяти, иногда ДЕВЯНОСТА тысяч — как одного монолитного, нечувствительного, ревущего, молотящего ЗВЕРЯ. На самом последнем представлении — 6 июля на олимпийском стадионе в Монреале — он окончательно сломался.

В течение всего вечера ненавидящий взгляд Роджера с убийственной сосредоточенностью был направлен в публику, получавшую удовольствие от «космического сияния» ФЛОЙД. Чаще всего он смотрел на одного парня, который ему не нравился

больше других: маленький червяк, корчившийся у живота зверя. Уотерс направлял ход всего представления так, чтобы оно крутилось вокруг этого подростка, приходившего в восторг от каждого взгляда и жеста своего кумира. Наконец, Роджер наклонился к самому его лицу и плюнул.

Вызванный назад на сцену громом аплодисментов для обязательного выступления на бис, с плохо скрываемым раздражением Роджер объявил: «Мы больше не исполним для вас старых песен, а просто поиграем музыку, под которую можно пойти домой». Никто даже не заметил, что Дейва Гилмора на сцене уже не было. Разгневанный гитарист, будучи неузнанным, смешался с толпой, оставив своих коллег по ФЛОЙД и Сноуи Уайта импровизировать на тему медленного грустного блюза.

Вернувшись в Англию, Уотерс с головой погрузился в обдумывание очередной колоссальной идеи, которую он вынашивал уже несколько лет. Перед лицом «этой громадной преграды между НИМИ и мной и тем, что я пытался сделать, с учетом невозможности преодоления этой пропасти».

Роджер поклялся, что если ПИНК ФЛОЙД еще раз пустятся в феерию сценических представлений, то она будет проходить в буквальном смысле за… стеной.

Глава 19. Еще один кирпич в стене (часть 1)

Имея на своем счету «Animals», ПИНК ФЛОЙД чуть было снова не распались. В начале сентября 1977 года Роджер Уотерс уединился в сельской местности, чтобы заняться строительством собственной Стены. Пока нельзя было сказать с уверенностью, для кого велась эта стройка — для группы или для сольного проекта. Предоставленные самим себе, два других сочинителя из ФЛОЙД нашли способ выразить свои эмоции в сольных дебютных проектах, которые должны были выйти в мае 1978 года. «David Gilmour» — так назывался проект Гилмора — и «Wet Dream» — Райта.

Первый (т.е. Дейв) вновь объединил старое power trio времен Лета любви — BULLIT. В нем играли басист Рик Уиллис (Rick Willis), барабанщик Уилли Уилсон (Willie Wilson) и Джинджер Гилмор (Ginger Gilmour), уговоривший в свое время однофамильца найти другое применение его талантам, помимо ПИНК ФЛОЙД. Еще один давний коллега — Рой Харпер — выступил соавтором весьма примечательной композиции, вошедшей в эту пластинку, «Short And Sweet» (которую они позже с другими музыкантами переработали для следующего диска Харпера).

В интервью итальянскому радио Гилмор заявил, что он пытался превратить этот альбом в противоядие от политики «абсолютного совершенства» ПИНК ФЛОЙД: «Дома я иногда берусь за акустическую гитару и начинаю играть что Бог на душу положит. Моя пластинка появилась на свет благодаря безумному желанию самовыразиться и стремлению быть максимально естественным».

Наибольшие дивиденды это предприятие принесло тогда, когда ими уже нельзя было воспользоваться сразу же. Делая последние штрихи в новой любимой студии ФЛОЙД — Super Bar в Миравель, на юге Франции, Гилмор натолкнулся на мелодию, которую мир узнает и полюбит как «Comfortably Numb». Но, поскольку Уиллис и Уилсон находились в Англии, он отложил сырое демо для какого-нибудь будущего проекта. Тем временем , в 1978 году, вышел «The Kick Inside» — дебютный альбом Кейт Буш (Kate Bush), в конце концов добившейся, благодаря бескорыстным усилиям Гилмора, заключения контракта с EMI. Гилморовская роль сводилась к финансированию и аранжировке записей Кейт 1975 года, две композиции с которых попали на

альбом. Романтичная рок-очаровательница сказала, что Дейв «сделал для меня в жизни больше, чем любой другой человек!».

На пластинке Райта, также записанной в «Super Bear», вместо Гилмора играл Сноуи Уайт, второй гитарист, засветившийся в турне «In The Flesh». Материал, включая текст Джулии Райт, был написан на вилле Рика неподалеку от города Линдос на Родосе, где он — первый из ФЛОЙД — жил теперь постоянно, скрываясь от действующей на родине системы взимания непомерных налогов. По контрасту с тяжелым роком альбома «David Gilmour», музыкальный материал «Wet Dream» представлял из себя легкий, близкий к стилю «middle-of-the-road» поп с джазовыми вкраплениями. Обе пластинки, однако, имели много общего, благодаря стильным обложкам, дизайн которых был разработан Hipgnosis. И та, и другая изобиловали длинными инструменталами, но оригинального в них было мало, они были сделаны со вкусом и со знанием дела, но в то же время весьма прозаически и легко забывались.

Похоже, такое впечатление возникало не впервые: флойдовцы каждый сам по себе, находясь за чертой магического круга, обозначавшего ПИНК ФЛОЙД, теряли все свои волшебные чары. Темпы продажи альбомов демонстрировали отсутствие интереса у слушателей: «David Gilmour» расходился умеренно, а «Wet Dream» — вообще с большим трудом.

С таким же успехом они могли бы потратить деньги на что-нибудь другое. В сентябре 1978 года выяснилось, что ФЛОЙД оказались замешаны в многомиллионном скандале. Виновником скандала был молодой служащий банка Эндрю Оскар Уорбург (Andrew Oscar Warburg). В возрасте 29 лет, примерно во время выхода «Dark Side Of The Moon», он с шестью партнерами покинул страховое агентство Scott Warburg And Partners, чтобы основать в Лондоне компанию, специализировавшуюся на консультациях по вопросам финансов, — Norton Warburg Group. Личное обаяние Уорбурга позволило ему приобрести клиентуру среди звезд спорта и рок-н-ролла, включая игрока в крикет Колина Каудри (Colin Cowdrey), Барри Гибба (Barry Gibb) из BEE GEES и ПИНК ФЛОЙД. К 1976 г. «Нортон Уорбург груп» была назначена контролирующим сбор средств ФЛОЙД агентом и вела все секретарские, финансовые и страховые дела группы, получая за свою работу около 300 тысяч фунтов стерлингов в год.

Уорбург решил сыграть на разнице 1,6 миллиона фунтов стерлингов (его расходов) и 3,3 миллиона фунтов дохода группы в рискованной операции с капиталовложениями, мотивируя свое решение тем, что иначе эти деньги все равно загребет налоговое

управление. Многообещающий новый бизнес включал как сеть плавающих ресторанов в системе «The Willows Canal» (где ФЛОЙД приобрели 60 процентов акций за 180 тысяч фунтов), так и «Benjy-boards» — фирму-импортера и продавца скейтбордов (55 процентов акций у ФЛОЙД за 215 тысяч фунтов). Самым крупным вместилищем капиталов группы стала созданная Norton Warburg Group фирма «Cossack Securities», которая целиком и полностью принадлежала ПИНК ФЛОЙД. За это приобретение «флойды» выложили около 1,5 миллионов долларов. Ансамбль также произвел непрямое капиталовложение в целый ряд других деловых начинаний Уорбурга, выложив 450 тысяч фунтов за двадцатипроцентный пакет акций самостоятельной компании Norton Warburg Investments.

NWI выгодно вложила средства в сеть пиццерий в Лондоне под названием «My Kinda Town». Доля ФЛОЙД в финансировании производства плавсредств и сделки с недвижимостью в лондонском Cadogan Gardens также принесла ощутимый доход. Но к середине 1978 года ФЛОЙД и Стив О'Рурк (который тоже вкладывал деньги в операции Уорбурга) начали понимать, что статья доходов неуклонно падает, в течение года плавающие рестораны и фирму скейтбордов объявят несостоятельными, а многие другие, в том числе и «Cossack Securities», последуют их примеру.

«Дело не только в том, что они потеряли деньги, — вспоминал Ник Мейсон, — но этим они расстроили все наши планы по уплате налогов, так что нам пришлось бы отвечать не только за те средства, которые мы потеряли, но и за те, что мы так никогда и не получили». В те дни, накануне прихода к власти кабинета во главе с Маргарет Тэтчер, ФЛОЙД выплачивали в виде налогов около 83 процентов от своих доходов.

В своем отчете в сентябре 1978 года Уорбург сохранял свой оптимизм, отмечая, например, что в то время как «рынок скейтбордов в Великобритании не оправдал возложенных на него надежд…

ожидается, и то огромное количество залежалого, «мертвого» товара будет продано в течение месяца по приемлемым ценам в арабские страны». Однако до истечения этого месяца ФЛОЙД решили положить конец своим денежным потерям, разорвав соглашение с «Norton Warburg Group» и потребовав возвращения на их счета всех невложенных средств в размере 860 тысяч фунтов стерлингов (из которых им в действительности удалось получить 740 тысяч). Впоследствии они выдвинули Уорбургу иск на сумму в 1 миллион фунтов стерлингов, обвинив его в мошенничестве и преступной небрежности.

После развала компании в 1981 году Эндрю Уорбург улетел в Испанию, оставив сотни менее высокопоставленных клиентов (включая пожилых пенсионеров) без сбережений, которые они копили всю жизнь. «Norton Warburg Investments», где у ФЛОЙД сохранялась доля акций, стала называться по-новому — «Waterburg». Был назначен новый председатель совета директоров, который начал распродавать все ее авуары со скидкой, теряя на этом от 60 до 92 процентов стоимости. В июне 1987 года вернувшийся из эмиграции Эндрю Уорбург был признан виновным в мошеннических сделках и фальшивых финансовых отчетах и приговорен к трехлетнему тюремному заключению.

Эти грустные обстоятельства помогли убедить всех заинтересованных лиц, что «Стена» Роджера на самом деле должна превратиться в очередной альбом ПИНК ФЛОЙД. Астрономические суммы, которые предлагали выплатить в качестве аванса звукозаписывающие компании (CBS и EMI), составлявшие, по некоторым свидетельствам, 4,5 миллиона фунтов стерлингов, помогли подсластить пилюлю.

В конце 1978 года лондонские еженедельные музыкальные издания сделали достоянием гласности тот факт, что ФЛОЙД зарезервировали свою студию «Britannia Row» ровно на шесть месяцев, а Рик Райт сообщил канадскому диск-жокею, что группа приступила «к осуществлению грандиозного проекта: записи, разработки шоу и всех театральных эффектов. Мы, конечно же, собираемся снять полнометражный фильм, основой которому послужит наша музыка». «The Wall» обещала оказаться самым амбициозным и многогранным эпическим рок-произведением после того, как «Tommy» Пита Тауншенда с успехом была воплощена на двойном альбоме и послужила основой не только театрализованного представления с участием всех звезд, но и фильма Кена Рассела (Ken Russell).

В июле Уотерс вернулся с двумя циклами песен — результатом добровольного изгнания, когда он проводил дни и ночи взаперти в своем загородном доме. Один цикл назывался «Стена» («The Wall»), а другой — «За и против автостопа» («Pros and Cons of Hitch Hiking»). «Он показал свои творения группе, — вспоминает Ник Гриффитс с «Britannia Row», — и спросил: «Какой из них желает осуществить ФЛОЙД?». Они выбрали «The Wall»…».

После «развода» со своим компаньоном несколько лет спустя Гилмор утверждал, что такое решение далось им нелегко, поскольку обе, сделанные в домашних условиях, демонстрационные пленки было «невозможно слушать» и они

«звучали совершенно одинаково». Однако Гриффитс утверждает обратное: «Я слышал демо «The Wall». Материал был весьма сырым, но песни как таковые уже были обозначены».

Как бы там ни было, музыканты пришли к общему заключению, что «Pros And Cons Of Hitch Hiking» могут быть использованы при работе над следующим альбомом ФЛОЙД. Группа, по словам Дейва, «и в него вложила чертову прорву сил». Но этот материал никогда особенно не грел душу гитариста, и он в конце концов согласился с Ником Мейсоном, что этот материал «был весьма и весьма личным, чтобы превратиться в альбом ПИНК ФЛОЙД. В «The Wall» заключалось нечто универсальное, а вот «Hitch Hiking…»

С самого начала «The Wall» была настоящим многосторонним проектом: Уотерс одновременно развивал свои идеи в приложении к альбому, концертам и фильму. Все, как он сказал, выстраивалось на основе последнего стадионного представления «In The Flesh» в Монреале, когда «мне неожиданно пришла идея выразить свое отвращение, выстроив стену по переднему краю сцены, — эта мысль вспыхнула в моем мозгу, подобно молнии, я был буквально одержим возможностью воплотить ее в жизнь средствами театра». Образ стены подсказал, в свою очередь, что «каждый кирпич — это отдельный кусочек жизни, и из этого наворота вырастал целый автобиографический номер».

«Складывалось впечатление, что Роджер задавался вопросом: «Насколько ДАЛЕКО я могу зайти с этим?», — посмеивается Гриффитс, и на его лице появляется выражение нежности. — Он может быть очень упрямым. Вы вот лично можете представить себе, как Вы пытаетесь объяснить кому-нибудь следующее: Люди выходят на сцену на протяжении всего концерта, чтобы построить стену, полностью скрывающую группу»? Идея сама по себе довольно стремная».

Снова и снова подобные спорные идеи становились любимым коньком Роджера, пока они возводили «The Wall». «Мне хотелось добиться сравнения рок-концерта с войной, — признался он, — похоже, людям на больших представлениях нравится, как с ними плохо обращаются, когда громкость и искажение звука травмируют по-настоящему, причиняют настоящую боль». В первоначальном варианте сценария Роджер даже требовал «разбомбить рок-н-ролльную аудиторию… И те, кого разрывало бы в клочья, наслаждались бы каждой минутой шоу… Как идея это выглядело очень заманчиво, но довольно глупо было бы действительно воплощать ее в жизнь…».

Достойным пристального внимания для Роджера в «The Wall» стала потеря поп-звездой — главным действующим лицом — отца

во второй мировой войне: трагедия, оставившая рубцы в душе не только Роджера Уотерса, но и многих его сверстников-британцев (самая первая строчка «Tommy» звучит так: «Captain Walker didn't come home, his unborn child will never know him» — «Капитан Уокер не вернулся домой, его еще не родившийся сын никогда не узнает отца»). Эта тяжелейшая травма усугубляется навязчивой материнской любовью, лишающей человеческого достоинства системой обучения, браком с вероломной сварливой женщиной и, наконец, прессингом «успеха» в рок-бизнесе, недостатки которого уже так красноречиво обличались в «Wish You Were Here».

«На самом простейшем уровне, — объяснял Уотерс своему новому другу, «отлученному» от эфира диск-жокею с KMET, Джиму Лэдду (Jim Ladd), — что бы плохое ни случалось, человек все больше замыкается в себе. Символически он добавляет еще один кирпич в свою стену, чтобы защитить себя». Большая часть первых «кирпичиков» — эпизоды биографии самого Уотерса; но в развитие идеи «Dark Side Of The Moon», предположившей, что единственным выходом из лабиринта является безумие, персонаж «Стены» по имени Пинк все больше становится похож на Сида Барретта.

К тому моменту, когда первая часть завершается «Goodbye Cruel World» (основой которой является рифф из «See Emily Play»), Пинк, фигурально выражаясь, полностью замуровывает сам себя, что будет кульминацией первого действия театрализованного представления. «Затем он, — говорит Уотерс, — становится объектом пристального внимания червей. Черви — это символ негативных сил внутри нас, символ упадка и распада. Черви могут добраться до нас только в том случае, когда уже не видно вообще никакого просвета или чего-то другого, положительного, в нашей жизни».

Весь материал выстроен как постоянные отсылки в прошлому героя, начиная с первой песни «In The Flesh?» (по названию турне ФЛОЙД 1977 года) — пародии на обрюзгших «динозавров рока», которая должна была передать тупость и отчуждение полностью «замурованного кирпичами» Пинка (и стоит ли некоторым из случайных поклонников ФЛОЙД наслаждаться мелодией в чистом виде — ведь это только подтвердит точку зрения Роджера о неспособности группы общаться с поклонниками, появившимися у них после выхода в свет «Dark Side»?).

Во втором действии, отражающем хронику нервного срыва Пинка, внимание, похоже, задерживается на 60-х (и Сиде Барретте), когда выполненная в стилистике Рэнди Ньюмена (Randy Newman) «Nobody Home» уступает место творческой фантазии о второй мировой войне — «Vera». За ней следует то,

что Уотерс назвал «центральной песней всего альбома» — «Bring The Boys Back Home» — и о солдатах на фронте, и о рок-музыкантах, проводящих большую часть жизни в гастрольных поездках.

В этом месте действия находящуюся во власти галлюцинаций звезду, успевшую до смерти напугать даже свою подружку из числа groupie, приводит в чувство укол, сделанный доктором (доктор появляется в шоу из-за Стены). Герой, маршируя, вновь выходит на сцену под репризу «In The Flesh» (на этот раз без вопросительного знака) — его слова превращаются в резкую обличительную речь-проповедь расизма и человеконенавистничества. Концерт перерастает в своеобразный рок-Нюрнберг, когда из левых колонок (улавливаете скрытый смысл?) раздаются крики толпы: «Пинк Флойд! Пинк Флойд!». Этот вопль трансформируется в «Молоток! Молоток!» — звучащий из правых колонок. «Идея, — сказал Уотерс, — заключалась в том, что в нас самих произошли изменения — старые добрые симпатичные ПИНК ФЛОЙД, которых мы все знали и любили, обратились к своему злобному alter ego».

«Первоначально, — говорил Роджер Карлу Далласу, — планировалось просто возвести Стену и так все и оставить. Но это было СЛИШКОМ круто… слишком похоже на «Да пошли вы все на …!». Вместо этого перегруженные демагогией рок-н-ролльные оборонительные укрепления взрываются, и его Стена рушится. В итоге герой остается незащищенным, легко ранимым и чувствительным человеческим существом».

* * *

Материал «The Wall», укладывающийся в 26 песен, напичканных текстами по полной программе, мог уместиться только на двойном виниловом альбоме. При этом следует отметить, что эти композиции были гораздо более личными, чем вещи со всех флойдовских альбомов за предыдущие 7 лет, вместе взятые. Учитывая сложность и масштабность этого проекта, а также свою собственную склонность вступать в конфликт с Гилмором по вопросам музыкального развития группы, Уотерс решил привлечь к работе постороннего человека и сопродюсера. Это также позволило бы ему проводить вечера со своей новой (гражданской) женой Кэролайн и сыновьями Гарри и Индиа. Роджер был убежден, что его собственных детей необходимо избавить от синдрома «безотцовщины», ставшего ключевой темой в «The Wall». Первым и единственным кандидатом стал протеже

Кэролайн — Боб Эзрин (Bob Ezrin), у которого она когда-то работала секретаршей.

Хотя его больше знали как продюсера сумасшедших хулиганских исполнителей и команд типа Элиса Купера и KISS, Боб сотрудничал и с Лу Ридом (Lou Reed) на пластинке «Berlin», до появления «The Wall» считавшейся самым душераздирающе-грустным концептуальным альбомом за всю историю рок-музыки. В достоинство Эзрину вменялось и то, что он вместе с Роджером и Кэролайн присутствовал на последнем концерте в Монреале и видел все собственными глазами.

Энергичный 29-летний канадец был весьма удивлен, когда он прилетел в Лондон, чтобы заняться делами своих звездных клиентов. «Их образ жизни, — заметил он, — похож на образ жизни президента любого банка в Англии. Это все что угодно, только не рок-н-ролльное безумие. Если в субботу днем вы натолкнетесь на Роджера с детьми… то ни за что не догадаетесь, что этот парень — совсем не суперважное должностное лицо, прогуливающее свою семью в парке».

«ПИНК ФЛОЙД, — соглашается Гриффитс, — в корне отличались от всяких там THE WHO или ROLLING STONES: они были сами себе господа. Они живут не так, как принято в рок-н-ролле. Роджер ведет образ жизни знатного землевладельца, который просто счастлив от того, что может платить людям за их работу и приглядывать за ними».

«Можешь писать что угодно, — заверил Эзрина Роджер, — но похвалы не жди». Автор, который неожиданно стал рок-н-рольщиком (а до этого момента Эзрин сотрудничал с «Atlantic Monthly»), обнаружил для себя, что, с литературной точки зрения, Уотерс выгодно отличался от всех тех «надутых индюков, которые двух слов толком связать не могут».

Эзрин и Гилмор в студии «Britannia Row» тщательно проанализировали демонстрационную запись Уотерса. «Мы все просмотрели, — вспоминает Дейв, — и начали с тех трэков, которые нам больше всего нравились, много обсуждали то, что нам не приглянулось, и многое выбросили в корзину. Роджер и Боб провели очень много времени, работая над материалом, стараясь сделать его более искренним и выразительным. Эзрин принадлежит к такому типу людей, которые рассматривают все под разными углами зрения, чтобы суть нормально воспринималась».

«Во время сеанса звукозаписи, который длился всю ночь, — рассказывал Эзрин, — я переписал пластинку, используя все, что написал Роджер, но поменял порядок частей и видоизменил их форму. Я переписал «The Wall», как книгу на сорока страницах…

выступив в роли редактора Роджера, и, поверьте, лирика настолько хороша, что правки почти не требовалось». Красный карандаш Боба прошелся по «датам в текстах, которые представляли героя 36-летним человеком. Дети не желают иметь дело со старыми (sic!) рок-звездами. Я настоял на том, чтобы мы сделали пластинку более доступной, более универсальной». С этой же целью Эзрин посоветовал ФЛОЙД пересмотреть свою политику отказа от выпуска синглов и поставить перед собой задачу выпустить хотя бы один хит с «The Wall».

ФЛОЙД, как заверил Эзрин Майкла Уоттса (Michael Watts), никогда не считали, что они находятся в состоянии войны с радиостанциями, передающими песни из Top 40: «Просто-напросто они не были в курсе требований и форматов, необходимых для передачи песен в эфир. Так что ФЛОЙД делали все зависящее от них, и подобное отношение к действительности поставило их в особое положение. Но в подборе правильного темпа вещи для сингла, сочинении вступления или подходящей коды я был большим специалистом, а они были готовы к сотрудничеству».

По словам Гилмора, Уотерса «отослали писать остальные песни… Думаю, некоторые из самых лучших вещей получились в результате оказываемого на него давления: «Этот материал недостаточно хорош, чтобы иметь успех, — сделай что-нибудь еще!»…».

Роджер изо всех сил противился вмешательству других людей в процесс, но, несмотря на это сопротивление, Дейв все-таки стал соавтором финальной «Run Like Hell» — воспоминаний о днях юности, возникающих в памяти взрослого героя, которые были задуманы Уотерсом как ряд эпизодов, связанных «с шатанием подростков у афиш порнофильмов и грязных книжных магазинчиков… снедаемых любопытством ко всему, что связано с сексом, но слишком запуганных, чтобы заняться им на самом деле». В руках Гилмора «Young Lust» превратилась в бахвальную стилизацию под «сексуальный рок» («cock rock»), наподобие «The Nile Song» с «More».

Однако настоящим «звездным часом» Гилмора стала «Comfortably Numb», в которой он попытался показать картину наркотического транса Пинка после укола, сделанного ему врачом. Эта вещь на самом деле стала развитием материала, оставшегося после записи сольного лонгплея «David Gilmour», и превратилась в наиболее характерную флойдовскую композицию, обожаемую всеми. Хотя позже Дейв приводил «Is There Anybody Out There?» в качестве примера сочинения, написанного Эзрином, но присвоенного Уотерсом, в конце концов Боб добился похвалы

за «The Trial», композицию в духе THE GILBERT AND SULLIVAN, являвшуюся оркестровым финалом с участием Роджера, в которой Эзрин постарался свести воедино всех основных персонажей «The Wall».

«Эзрин замечательно показал себя в работе над «The Wall», — говорит Ник Гриффитс, — потому что ему удалось соединить все части и детали. Он очень упорный парень. Между Роджером и Дейвом было много споров о том, как должна звучать пластинка, а он перекрыл пропасть между ними, хотя ему и приходилось выслушивать от них обоих много нелестных слов».

Бегство Уорбурга сократило активы ФЛОЙД практически до стоимости их домов, машин, коллекций произведений искусства и студийно-офисного комплекса, оценивавшегося в 3 миллиона фунтов стерлингов. Один из присутствующих вспоминает, как Стив О'Рурк забежал во время записи на «Britannia Row» со словами: «Ладно, парни, нам придется закончить это за океаном». Альбом завершат в студии «Super Bar», а затем окончательно доделают в Штатах. Чтобы снизить сумму ежегодных налоговых отчислений, ФЛОЙД не должны были упоминать «Britannia Row» на обложке «The Wall». Всем музыкантам пришлось собрать свои вещи и уехать из страны, чтобы избежать выплаты жутких сумм. Уотерс в качестве официального места своего проживания выбрал Швейцарию, а остальные — свои заморские резиденции на юге Франции (Мейсон) и островах Греции (Гилмор и Райт). В отличие от соотечественников — Ринго Старра, Рода Стюарта и Дэвида Боуи, проанглийски настроенные флойдовцы (за исключением Рика) всегда боролись с искушением покинуть родину ради облегчения налогового бремени. Теперь же другого выхода у них не было.

Приняв во внимание вопиющее «отсутствие рок-н-ролльной энергии» у коллектива, Боб Эзрин был абсолютно уверен, что переезд из Лондона и «Britannia Row» принесет им только пользу, особенно после того как они перенесли запись из Франции в лос-анджелесскую «Producers Workshop», где «The Wall» и была завершена, а Роджер Уотерс (который поселил Кэролайн, детей и няню в арендованном особняке в Беверли-хиллз) подружился с THE BEACH BOYS и Джимом Лэдом.

Планы их были довольно грандиозными — THE BEACH BOYS должны были помочь с вокалом на «The Show Must Go On» и «Waiting For The Worms», для чего обе легендарные группы зарезервировали студию в Далласе. Но Уотерс отменил запись, в итоге остановив свой выбор на одном-единственном музыканте группы — Брюсе Джонстоне (Brace Johnston) в паре с Тони

Теннайлом. Джонстон (который уже спел несколько вещей) с иронией смаковал тот факт, что БИЧ БОЙЗ, известные своей сиропистостью, и CAPTAIN AND TENNILE, известные своими лирическими композициями, «вот, пожалуйста, затянули песни о червях». Не менее смешным Джонстон считал то, что автор этих песен оказался весьма «нормальным» и «сверхцивилизованным» человеком. Уотерс даже пригласил его поиграть в теннис…

Для оркестровых аранжировок «The Wall» ФЛОЙД пригласили бывшего лидера NEW YORK ROCK ENSEMBLE Майкла Камена (Michael Kamen), чьи «признанные» музыкальные достижения включали одно бродвейское шоу и балет в миланском «Ла Скала» (Уотерс, скорее всего, забыл, что в 1970 году, давая оценку ROCK ENSEMBLE в рубрике «Blind Date» газеты «Melody Maker», он назвал пластинку группы «очень слабой» и «тем, что Пит Тауншенд мог бы написать, когда ему было четыре года»). Камен записал оркестр из 55 музыкантов в нью-йоркской студии фирмы CBS, при этом от его новых таинственных начальников его отделял целый океан. ФЛОЙД все еще были во Франции, и с ними Камену не давали встретиться до тех пор, пока его работа не была закончена и одобрена.

Другой важной составной частью «The Wall» (даже более важной, чем на других флойдовских альбомах) были звуковые эффекты: от рева бомбардировщиков и вертолетов до плача ребенка и школьной суматохи, телефонные звонки, скрип при повороте телефонного диска и неразборчивые обрывки разговоров. Ритмические повторения некоторых из этих кусочков превратило их в настоящий лейтмотив альбома. Как и все остальное на «The Wall», качество их звучания было выше всяких похвал.

В то время как Джеймс Гатри (James Guthrie) выполнял обязанности звукоинженера в Америке, Нику Гриффитсу в студии «Britannia Row» было поручено решить задачу с выбором великого множества звуковых эффектов. «Мне дали список, — говорит Ник, — различных кусков и отрывков, которые нужно было записать, одним из них был звук мощного взрыва. Так я объехал всю страну, записывая, как взрывают всякие ненужные заводы, было довольно весело. У нас оказалось много студийного материала, мы настроили микрофоны и прогнали его через 24 канала, взрывая стену, — все это попало в фильм, но оказалось в итоге «за кадром» на альбоме».

Наиболее запоминающимся вкладом Ника в «The Wall» стала работа с группой школьников. «Another Brick In The Wall (Part 2)» планировалась как продолжение первой и третьей частей песни, где за куплетом идет хор. Поскольку речь шла о «сарказме,

царящем в школьных классах» и «контроле над мыслями», Дейв и Роджер посчитали, что было бы неплохо, если им будут подпевать несколько настоящих школьников. Задача Гриффитса состояла лишь в том, чтобы «записать пару детишек, поющих эту песню. Но я заглянул в школу, расположенную буквально за углом «Britannia Row», и спросил учителя музыки, не захочет ли целый класс пойти в студию звукозаписи и спеть там. Он перепугался до смерти. Мы договорились, что, если ему когда-нибудь потребуется записать у нас школьный оркестр или что-нибудь в этом роде, им стоит только перейти дорогу, и мы всегда к его услугам».

В сопровождении учителя Элана Редшо (Alan Redshaw), мечтавшего о бесплатной профессионально выполненной записи его «Requiem For A Sinking Block Of Flats» («Реквием тонущей многоэтажке»), 23 ученика четвертого класса школы Islington Green School вскоре оказались перед микрофонами в студии ФЛОЙД. Господин Редшо, услышав, что им придется петь в припеве «We don't need no ed-u-ca-tion» («Не надо нам никакого образования!»), сначала побледнел, но, добавляет Гриффитс, «я стал прыгать и скакать, Дети понемногу развеселились, и все пошло как по маслу. Правда, получилось совсем не так, как я думал, а все лучшее именно так и складывается. Процесс занял всего чуть более получаса. Позже я сделал 12-кратное наложение голосов».

Когда ФЛОЙД получили запись в Лос-Анджелесе, она им так Понравилась, что они решили вывести на первый план голоса школьников. «Но мы не хотели терять и свой вокал, — говорит Гилмор, — так что, мы переписали пленку и смикшировали ее дважды: один раз там, где пою я и Роджер, другой — там, где дети, сопровождение было одно и то же, а издали — мы все вместе».

Фоновая дорожка (так уж получилось!) могла похвастаться современным танцевальным ритмом, схожим разве что с звуковой дорожкой фильма «Лихорадка в субботу вечером» — «Saturday Night Fever». Дейв перещеголял остальных своим записанным на две дорожки залихватским гитарным соло на инструменте Gibson 1959 года выпуска. Лощеный диско-звук замечательно подошел к ставшему находкой хору школьников и вызвал целый ряд подражаний этому немедленно превратившемуся в классику хиту номер один. Но подобный хит может рождаться лишь раз в несколько лет!

В Великобритании «Another Brick In The Wall (Part 2») возглавил чарты спустя неделю после его выхода 16 ноября 1979 года, разошедшись тиражом в 340 тысяч экземпляров, к январю

цифра перевалила за миллион, что означало покупку сингла каждым пятидесятым англичанином (то же самое ждало и более дорогой двойной альбом). В Соединенных Штатах сингл оставался на первом месте в течение четырех недель (несмотря на бойкот, объявленный радиостанциями лос-анджелесского региона в связи с тем, что заместитель шефа CBS Дик Эшер (Dick Asher) заявил о невыплате пятизначного гонорара пресловутой «сети» независимых продюсеров, на основании того, что пластинке якобы не потребуется дальнейшей «раскрутки»). Почти в одночасье группа, «которая не записывала синглы», имела в своем распоряжении один из самых крупных хитов 1979 и 1980 годов, выпущенный именно на сингле. А вот один из самых противоречивых фактов: в ЮАР «Another Brick In The Wall (Part 2)» была превращена темнокожими бунтарями в гимн организованного ими общенационального бойкота школ. Пресс-служба правительства отреагировала на это, сообщив о запрете продажи или передачи в эфир сингла ФЛОЙД и альбома на территории всего государства.

Тем временем в Лондоне правые таблоиды — «News Of The World» и «The Daily Mail» не преминули воспользоваться возможностью пройтись по адресу не только «подрывного» сингла, но и директрисы Islington Green School, которую «News Of The World» как-то раз уже разоблачили как бывшую коммунистку. Рок-звезды-мультимиллионеры обвинялись в эксплуатации бедных школьников, которые не получили даже авторские экземпляры пластинки, не говоря уже о гонорарах. «Все целиком свалилось на меня, когда я пытался договориться со школой, — говорит Гриффитс. — Следующее, что я сделал, — это выбрался наружу через окно у черного хода в здание, чтобы избежать встречи с репортерами у «Britannia Row».

«В итоге на школу обрушился золотой дождь. Дети, конечно, не получили ни цента». Тем не менее, Роджер Уотерс лично проследил за тем, чтобы каждому школьнику бесплатно вручили по экземпляру «The Wall».

В самом начале 1982 года Гилмор довольно неоднозначно высказался по поводу литературного содержания «The Wall». Саму концепцию он назвал «очень сильной», но практически «не имеющей отношения» к его собственным чувствам, заботам и чаяниям: «Я не ощущаю никакого давления стены между мной и моей аудиторией. Полагаю, они все прекрасно понимают и воспринимают. Не думаю, чтобы многое, случившееся со мной в детстве или юности, пускай даже самое неприятное, так же отрицательно повлияло на МОЮ жизнь, как аналогичные

моменты, по мнению Роджера, сказались на ЕГО жизни». Но (добавил Гилмор, правда, чуть позже) он «мог отнестись к этому как к фантастическому произведению».

Но уже в то время ходили слухи, что «Стена» ФЛОЙД возводилась в обстановке, далекой от полной гармонии. В нескольких публикациях авторы намекали на бесправное положение Дейва, Ника и Рика, страдающих от диктата Роджера. В «Melody Maker» Боб Эзрин вносил некоторую ясность, противопоставляя Мейсона и Уотерса: Мейсон имел склонность «заставлять булочки пускаться в пляс», т.е. не был противником танцевальных ритмов, а Роджер выступал категорически против таких развлечений. Гилмор, по мнению Боба, с осторожностью относился ко всяким буги-вуги , но запросто мог принести в студию какой-нибудь танцевальный хит, чтобы все могли его послушать. Боб добавлял, что «вкус кое-кого из парней довольно эклектичен. С Роджером сейчас очень трудно: он ненавидит буквально все».

Но тогда даже этот словоохотливый канадец еще не мог рассказать того, что он поведает нам годы спустя: «Невозможно было догадаться, что между этими двумя парнями — Уотерсом и Гилмором — шла настоящая война: они разговаривали такими сладкими голосами, так улыбались, скрывая свои чувства под чисто английскими масками лицемерия…».

«В результате этих конфликтов, — вспоминает Ник Гриффитс, — получалось и кое-что хорошее. Роджер — мастер спорить, да и Эзрин тоже. Роджер очень любит всякие соревнования и состязания и, вне всякого сомнения, отлично обосновывает свою точку зрения. У Роджера есть все шансы на победу — он хорошо владеет всеми нюансами английского языка и разбирается в них».

«С ним бывает очень трудно работать, но он, вероятно, самая цельная натура из всех, с кем мне приходилось встречаться. Он до последнего отстаивает то, во что верит, готов бороться за свои убеждения. Его пластинки грешат обилием всяких «вывихов» и «обманок», но он всегда отстаивает их право на существование. Ему скажут: «Так нельзя!», а он ответит: «Я так чувствую, значит я так сделаю!»…».

Наверное, с Дейва Гилмора семь потов должно было сойти, прежде чем он добивался своего… Это смахивало на изнурительный труд; он, в принципе, мог бы откинуться на спинку стула и махнуть на все рукой — пусть, дескать, все будет как будет!.. Так появлялось огромное чувство обиды, потому что Дэвид — очень покладистый малый, но он знал что ему действительно нравится, а что нет. Для него было тяжело на

самом деле находиться в той же студии, что и Роджер, потому что большую часть времени они пререкались друг с другом.

«Дэвид выбрал для себя такую удобную позицию, чтобы наилучшим образом удержать корабль на плаву и сохранить свое здоровье, — он находился в одном помещении с Уотерсом только в случае острой необходимости, когда надо было сделать какую-нибудь часть работы. На уровне другого, скажем так — «человеческого», общения их дорожки не пересекались вообще».

Не спасало и то, что элегантная «леди» Кэролайн имела мало общего с практичной, приземленной американкой Джинджер. «То, что случилось с ФЛОЙД, по предположению одного из друзей, очень напоминает ситуацию с THE BEATLES. Когда группа состояла всего-навсего из четырех человек, любые проблемы были разрешимы. Но после того как они женились, вмешательство в их дела жен стало как бы обязательным. А Джинджер Гилмор и Кэролайн Уотерс явились из полярно противоположных миров и имели совершенно разные взгляды на жизнь. Между ними постоянно возникали трения, как между Линдой Маккартни и Йоко Оно».

Разногласия в самой группе имели мало общего с тем радикальным стилистическим отклонением от классического звучания ПИНК ФЛОЙД, которое предстало на «The Wall». Гилмор заявил, что он разделял пристрастие Уотерса «прямо и без обиняков называть вещи своими именами. Таково было наше настроение, и, конечно, нам помог Боб Эзрин». Десятилетие спустя Ник Мейсон оставался непоколебимым в том, что «любая группа свободна выбрать тот путь, который пожелает. Самое неприятное в этой истории — всегда находиться под прессингом обязательства «быть, как ФЛОЙД».

А Дейв, чей звучный ведущий вокал сменяет театральность гнусавого пения Роджера в таких чисто уотерсовских композициях, как «The Thin Ice», «Mother», «Goodbye Blue Sky», «Hey You», никому не дает усомниться в ценности его вклада в музыку «The Wall». «Что бы ни говорили, — утверждает он, — я присутствую там. В этой записи есть причитающиеся и мне деньги, тонны, целые тонны… Мне и Эзрину. Знаю, многие считают его первым сольным альбомом Уотерса, но на самом деле это не так. Роджер не смог бы его сделать в одиночку — у него ничего не получилось бы. Он уже три раза пытался сделать сольники… Разницу видно невооруженным глазом».

Может, оно так и есть, но нет никаких сомнений в том, что идея «The Wall» полностью принадлежит Роджеру, и эта работа всегда будет оставаться именно ЕГО детищем.

Уотерс попытался избавиться от Ричарда Райта, словно ему было мало столкновений с Гилмором. Размолвка началась осенью 1979 года, когда Рик предпочел остаться в Греции, а не присутствовать при окончании работы над альбомом. Роджер стал убеждать Дейва и Ника оформить увольнение прогульщика. Никаких заявлений для прессы сделано не было, но Райта лишили доли в Pink Floyd Ltd. и оставили на жаловании до завершения различных побочных проектов, связанных с «The Wall».

«Роджер и я не могли больше сосуществовать вместе, — комментирует Рик, — это — личное. Что бы я ни пытался делать, он говорил, что все неправильно. Для меня на самом деле было невозможно с ним работать».

«Нам пришлось покинуть страну на год в надежде, что «The Wall» принесет достаточно денег для выплаты налогов. Он сказал: «Или ты уходишь после завершения альбома, или я все просто-напросто сотру».

«Мое положение было безвыходным. Роджер блефовал, но, зная его , можно было предположить, что он осуществит свою угрозу, а это означало бы, что я вообще не получу никаких гонораров от альбомов. Мне пришлось согласиться. И в какой-то степени я был Действительно счастлив убраться, потому что был по горло сыт всей этой обстановкой».

Эзрин высказывался в том же духе, охарактеризовав Райта как «жертву почти что тевтонской жестокости Роджера. Что бы Рик ни делал, Уотерсу это казалось недостаточно хорошим. Мне стало ясно, что Роджер не нуждался в его дальнейшем .присутствии». А Питер Дженнер провел параллели с подобным же поведением басиста группы в отношении еще одного музыканта десять лет назад.

Однако Ник Гриффитс воспринял это следующим образом: «к моменту появления «The Wall» Рик Райт потерял всякий интерес к самой идее существования ПИНК ФЛОЙД. Его больше волновали развлечения: ходить на яхте у островов, принадлежащих Греции, и наслаждаться жизнью богатой звезды рок-н-ролла, а Роджер, в свою очередь, считал, что если Рик не желает нести свое бремя, то он должен уйти».

Уотерс был убежден, что Райт слишком «перегорел, чтобы играть», и переложил его обязанности на плечи Эзрина и неизвестного сессионного клавишника Питера Вуда (Peter Wood). Есть даже и такое предположение, что в «Nobody Home» (о ней Уотерс сказал, что она о «всех тех людях, которых я знал») пассаж, кульминационной точкой которого является строка «I've got a grand piano to prop up my mortal remains» («У меня есть

рояль, чтобы я мог поддерживать мои бренные останки»), имел отношение не к Роджеру или Сиду, а к Рику. Другие наблюдатели признают, что в широко известной истории (в изложении одного из «историков») скрыта известная доля правды: «Ему дали пинка, так как он слишком много воображал и ВЫПАЛ из процесса».

Тогда Дейв Гилмор был полностью согласен с Уотерсом. И этот факт выглядит весьма забавным в свете его собственного разрыва с «диктатором», случившегося несколько позже. Рик «не выполнял работу, за которую ему платили», — так заявил Гилмор журналу «Circus». Перебросился он и несколькими словами с Карлосом Далласом: «Его выставили потому, что он не приносил никакой пользы. Сейчас я без конца спорю с Роджером, как нам делать то или другое, но, в целом, я прекрасно представляю себе, как могу поспособствовать общему делу».

В то же время, похоже, Дейва устраивала отведенная ему роль ВТОРОЙ скрипки в иерархической системе ФЛОЙД. Смирившись с личным и творческим диктатом Роджера как неизбежной данностью самой жизни, Гилмор нашел способ утешиться. И утешение его состояло в том, что он прекрасно осознавал — никто другой не сделал столько, сколько он, Гилмор, делал для того, чтобы идеи Роджера приносили реальные плоды.

«Роджер принимал все жизненно важные для ФЛОЙД решения, — замечает Гриффитс, — и Дейв, и Ник были премного ему благодарны за такие решения. Они казались абсолютно правильными, после того как пара альбомов стали хитовыми, все было прекрасно, пока Роджер не превратился в несносного и неуживчивого типа». Так как Гилмор признавал, что смысл его работы в значительной степени заключался в том, чтобы приводить созданное Уотерсом в надлежащий вид, вызывающий по мере возможности интерес и с музыкальной, и с коммерческой точек зрения, едва ли он сам мог возражать против сотрудничества с музыкантами, соответствующими его собственным, более высоким, профессиональным стандартам, в отличие от нелояльно настроенного Райта или же «плейбоистого» ударника. Уотерс как-то раз утверждал, что Гилмор действительно поддержал «отставку» Райта словами: «Давай выгоним и Ника Мейсона!». Но тогда Роджер еще не был готов зайти так далеко. В свою очередь, Дейв и Ник отговорили его от идеи выгнать Стива О'Рурка (который, как было сказано басисту, был частично виновен в крушении компании Norton Warburg), освободив его от обязанностей менеджера группы.

Признавая, что «на этот раз его вклад гораздо меньше, чем на других альбомах», Мейсон был убежден, что, благодаря контролю со стороны , он «отлично сыграл и барабаны звучали потрясающе»

(Боб даже научил его чтению с листа барабанных азов). Уотерс, тем не менее, выразил свое личное недовольство работой ударника, убрав его фамилию — так же, как и Райта, — из списка лиц на обложке, принимавших участие в записи. А ведь такой список стал практически библейским по своей значимости для рок-истории.

«В сущности, они — лентяи, — поведал Роджер «Toronto Star» годы спустя. — Не берусь утверждать, что я сделал все в одиночку. Дейв внес свой вклад как аранжировщик и как стихийный советник-консультант. Он — отличный музыкант, и я не хочу преуменьшать его заслуги. Но остальные не внесли НИКАКОГО вклада».

По крайней мере, за Риком Райтом оставалось право посмеяться последним, хотя бы в одном отношении: благодаря назначению фиксированной заработной платы, он оказался единственным из состава ФЛОЙД, кто получал деньги от концертных представлений «The Wall», поскольку постановочные расходы (впрочем, как и все прочие) оказались столь велики, что Рик, Дейв и Ник потеряли целое состояние.

В любом случае, репутация ФЛОЙД как группы, способной создать небывалую обстановку секретности, еще никогда не была так высока, как в таинственном деле Рика Райта. Многие из поклонников группы и понятия не имели, что одного из ее основателей «УШЛИ» на четыре года раньше, чем это стало известно широкой публике. И это было документально закреплено на конверте альбома, где под названием «ПИНК ФЛОЙД» стояло только три фамилии.

Райт не был единственным человеком, долгое время связанным с ФЛОЙД, который попал в немилость у Роджера Уотерса. После одиннадцати лет сотрудничества с группой и разработки для нее всемирно признанных образцов cover-дизайна Сторм Торгесон был чрезвычайно обескуражен, когда его давний друг едва соизволил поговорить с ним, не дав дозволения выполнить дизайнерскую работу для обложки «The Wall». Дейв обеспечил Сторму получение утешительного приза, предоставив возможность создать дизайн сборника «хитов», выпущенного фирмой CBS в 1981 году, с сардоническим юмором озаглавленного «A Collection of Great Dance Songs» (и для которого, между прочим, Гилмор, чтобы досадить Capitol Records, записал новую версию «Money»).

«Роджер не проявлял никакого интереса к этому сборнику, — вспоминает Торгесон, — так что, он позволил мне поработать над ним. Получилась забавная обложка: пара, которая вроде бы и

танцевала, а вроде бы и нет. Мне она очень нравилась. Роджеру она не нравилась никогда, но в то время, думаю, ему вообще не пришлось бы по душе ничего из того, что я мог предложить. Это кажется глупым, поскольку его обложки были чертовски плохими. Многие дизайнеры создают хорошие cover'ы, не понимаю, почему он никого из этих мастеров не пригласил».

Выбор, сделанный Уотерсом в отношении обложки, поражал воображение. Да, лицевую сторону «The Wall» трудно было сравнить с работами уровня Hipgnosis. Аккуратно сложенный узор из простых белых кирпичей, который потрясал именно своей простотой, сходной с оформлением белого двойного альбома THE BEATLES. Так или иначе, бесцветная обложка не отпугнула полмиллиона покупателей в Великобритании, постаравшихся приобрести альбом месяц спустя после его выхода 30 ноября 1979 года (крайний срок, по условиям их договора, в который ФЛОЙД едва уложились, с авансом в 4 с лишним миллиона). В Америке пластинка возглавляла чарты «Billboard»» в течение пятнадцати недель.

Даже после того как обложки альбома были отправлены в печать, Уотерс все еще мучительно раздумывал о порядке размещения композиций: переставить «Hey You» с конца третьей стороны в начало; совсем убрать «What Shall We Do Now» с перегруженной второй стороны из соображений лучшего звучания материала; поставить на ее место «Empty Spaces» с почти такой же мелодией, планировавшейся в качестве репризы. Отсюда — несоответствие напечатанного на обложке и реального содержания пластинки.

Среди бестселлеров ПИНК ФЛОЙД «The Wall» уступала только «Dark Side Of The Moon»; поскольку это был двойник, то, если считать диски поштучно, их было продано больше. Без сомнения, очень много экземпляров разошлось благодаря успеху сингла «Another Brick In The Wall (Part 2)». Сама «The Wall», как писал Курт Лодер (Kurt Loder) в своей рецензии в журнале «Rolling Stone», «очень крепкая вещь, но едва ли является она хитовой». Он также расценил ее как «потрясающий синтез теперь всем знакомого текстового наваждения Уотерса» и отметил, что «в несомненно гениальной лирике альбома с потрясающей своей безжалостностью яростью зафиксирована картина жизни, которая буквально шокирует тщательно выписанными деталями».

Многие слушатели решили, что «The Wall» чрезвычайно трудна для восприятия, и дело было совсем не в минорности пластинки. Некоторых отталкивали гипертрофированное сознание собственной значимости, эгоцентризм и жалость к самому себе. Другие высказывали мнение, что она, на их вкус,

получилась безнадежно вымученной и неестественной. При всем своем символизме и искусно выстроенной структуре — последние слова на второй пластинке, например, составляют вторую часть предложения, обрывающегося в самом начале первой, — главного архитектора этого произведения добрая половина слушателей обвинила в том, что он чересчур умничает. «The Wall» являлась, скорее всего, произведением прозаическим, нежели поэтическим. В нем, пожалуй, было мало оригинальности, которой автор, бывало, блистал или, скажем, которая была свойственна тому же Сиду Барретту, отмеченному (как до сих пор считают) печатью подлинного гения.

Действительно, Алан Джонз (Alan Jones) из «Melody Maker», который в 1966 году относился к числу убежденных поклонников группы, писал: «Уотерс смело может не скрывать свои чувства, но он часто в конце концов садится в лужу, задыхаясь от собственных банальностей…». Он назвал «The Wall» «скорее утомительной, чем трогательной». Тем не менее, это произведение растрогало даже кое-кого из рок-журналистской братии. «У меня было такое ощущение, будто Роджер заглянул себе внутрь черепной коробки, — говорит Тимоти Уайт (Timothy White), — и пригласил весь мир поглазеть на машинное отделение своего подсознания. Это смелый и очень нужный поступок серьезного художника, который ищет общения и утешения тем, что делится сутью своих духовных надежд и желаний».

Можете любить этот альбом или ненавидеть. Единственное, в чем согласны буквально все, — не заметить «The Wall» нельзя. «Точно сказать не могу, замечателен альбом или же ужасен, — написал в «Melody Maker» представитель панк-поколения, критик Крис Брейзиер (Chris Brazier), — но я нахожу его в высшей степени неотразимым». Для Роджера Уотерса «Стена» останется всепоглощающим наваждением в течение последующих трех лет…

Глава 20. Еще один кирпич в стене (части 2 и 3)

Для концертной постановки «The Wall» и создания киноверсии произведения Роджер Уотерс нашел идеального помощника в лице Джеральда Скарфа, чьи рисунки и скульптуры являлись как бы чисто визуальным эквивалентом того, что создавали ФЛОЙД после выхода в свет «Animals». Скарф был неисправимым циником, кошмарное видение мира которого еще более подогревалось и распалялось его четким пониманием своего положения в обществе. Многие его идеи созвучны идеям Роджера: еще в 1964 году одна из его знаменитых карикатур, предвосхищая «The Wall», высмеивала недостатки британской системы среднего образования. Кроме того, художника преследовали воспоминания детства, проведенного в Лондоне военных лет, такие, как, например, образы «перепуганных людей» (frightened ones) в раздаваемых, по решению правительства, всем противогазах, — из его анимации песни «Goodbye Blue Sky». И если оба они, по словам Скарфа, были «больны манией величия», то тот простой факт, что Уотерс «занимается исключительно музыкой и написанием слов, а я — одними лишь рисунками», удерживало их «эго» от неминуемого столкновения.

Скарф обосновался в мастерской на Фулхэм-роуд, чтобы руководить процессом создания мультипликации для «The Wall», которым занимались Майк Стюарт (Mike Stuart), Джилл Брукс (Jill Brooks) и около сорока других художников-мультипликаторов. Для успешного завершения всей работы требовался год. Скарфу также приходилось приспосабливать свой стиль «выполненных скрипучим пером рисунков в «Sunday Times», чтобы его могли копировать другие художники». Сам Джеральд так описывает то, что у них получилось в результате:

«Стены вопят, цветы превращаются в колючую проволоку. Голубь мира взрывается, и из его внутренностей рождается ужасный орел. Это грозное создание своими гигантскими когтями переворачивает огромные массы земли, уничтожая целые города. Камнем упав вниз, он порождает Бога Войны — гаргантюаобразную фигуру, облачающуюся в сталь и ниспосылающую из подмышек бомбардировщики. Бомбардировщики превращаются в могильные кресты, когда охваченные страхом люди бегут прятаться в убежища. Призраки солдат падают и вновь встают; на горе мертвых тел флаг Соединенного Королевства превращается в кровавый крест. Кровь

стекает вниз по кресту и совершенно тупо исчезает в трубах водостока. Храмы рушатся и возрождаются в виде сверкающих богов, а гигантские молотки маршируют, разрушая все на своем пути».

Первым делом Скарф посоветовал Уотерсу сконцентрировать свои усилия на концертной версии «The Wall», чтобы затем взять ее за основу фильма. Первоначальный план предполагал проведение турне ФЛОЙД, оснащенных своим передвижным, спроектированным на заказ концертным залом, прозванным музыкантами «Слизняком» («The Slug»). Он представлял из себя надувную полотняную ЧЕРВЕОБРАЗНУЮ палатку длиной 354 фута (107,89 м) и высотой 82 фута (24,99 м), общей площадью сорок тысяч квадратных футов (3716 кв. м — *прим. пер.*), которая могла бы вместить около 5000 человек. «Залы в Великобритании, — объяснял Стив О'Рурк, комментируя происходящее для прессы, которую они никогда не баловали своим вниманием, — не позволяют разместить 45 тонн оборудования группы и 45-киловаттные усилители. Единственный способ выступить, например, перед аудиторией в Глазго — привезти с собой собственный концертный зал. Практически целый день уходит на его монтаж, но овчинка стоит выделки».

Проблема заключалась в том, что установка аппаратуры и декораций для «The Wall» занимала больше времени, чем разбивка тента. Кроме того, проектные чертежи «Слизняка» остались в студии «Britannia Row». В конце концов ФЛОЙД пришлось приспособиться к пространству нескольких более или менее подходящих площадок, позволявших использовать их оборудование: лос-анджелесской Спортивной арены и «Nassau Coliseum» в большом Нью-Йорке (оба выступления — в феврале 1980 года), лондонской Earls Court (в августе 1980 г и еще раз — в июне 1981 г), Вестфалленхолл в Дортмунде (Западная Германия, февраль 1981 г). Все четыре точки являлись достаточно компактными крытыми площадками, а не стадионами, как это было в ходе турне «In the Flesh». А это, как сказал Уотерс Карлу Далласу, «совсем не одно и то же. Имея такую технику, как у нас, можно собрать до 15000 человек, если заниматься этим серьезно, подобрать нужных людей и потратить достаточно денег…».

В итоге ФЛОЙД потратили 500 тысяч долларов только на декорации и оборудование.

Помимо Скарфа в число «нужных людей» входили штатные дизайнеры Марк Фишер (Mark Fischer), который руководил дизайном проходящих представлений, и Джонатан Парк (Jonathan Park) (который отвечал за инженерно-техническую часть. Оба они работали с ПИНК ФЛОЙД в турне «In The Flesh». Самым крупным

созданным ими «оборонительным» сооружением стала сама великая белая Стена, 160 футов (48,76 м) шириной и 35 футов (10,66 м) высотой, которую армия роуди кирпичик за кирпичиком должна была возвести во время первой половины концерта (на это уходило 340 картонных кирпичей). Такая операция потребовала, помимо прочих ухищрений, установки гидравлических подъемников, с которых рабочие могли бы укладывать кирпичи. Фишеру и Парку пришлось также поломать голову над тем, каким образом стена будет рушиться в момент исполнения «The Trial», и разработать специальные сетки, чтобы защитить самих музыкантов, которые запросто могли получить какие-нибудь повреждения.

К таким ставшим фирменным знаком ФЛОЙД тотемам, как самолет и свинья, в «The Wall» добавились придуманные Скарфом гигантские марионетки, представлявшие отрицательные персонажи: Учителя, Мать и молодую Миссис Пинк. Уже знакомый экран в форме круга использовался в первом действии, после чего мультипликация Скарфа проецировалась непосредственно на Стену в виде триптиха.

Имея все эти составные части в своем распоряжении, ФЛОЙД, по сообщениям некоторых источников, отрепетировали шоу десять раз в киносъемочном павильоне города Калвер-сити и провели несколько недель, отрабатывая его на лос-анджелесской Спортивной арене. «Перед премьерой мы все работали как проклятые, — будет вспоминать Роджер, — а первый раз Стена была возведена, и на нее проецировались фрагменты фильма — за четыре дня до первого шоу. Я прошел поверху у самого края площадки, посмотрел на Стену с мест в последнем ряду: мое сердце бешено заколотилось, а по коже побежали мурашки. И я подумал, насколько все-таки фантастично то, что люди смогут все это увидеть и услышать отовсюду, где бы они ни сидели».

Накануне премьеры, назначенной на 7 февраля, световые эффекты все еще не были доведены до нужной кондиции. Это заставило ФЛОЙД пригласить специалиста со стороны. «Меня вызвали за 24 часа до начала спектакля, — вспоминает Марк Брикмэн (Marc Brickman), — это являло собой самое грандиозное представление, которое я когда-либо видел в своей жизни. А они мне говорили: «Нужно привести это в порядок к завтрашнему вечеру». Пытка огнем!». Сделанное Марком так впечатлило Гилмора, что семь лет спустя он пригласит Брикмэна ставить и командовать световым шоу для его турне, ознаменовавшего возвращение ФЛОЙД на рок-сцену.

Когда под захватывающие звуки «In The Flesh?» завершилось

наиболее впечатляющее из всех шоу группы, сами музыканты были за кулисами. Вместо них на сцене находились басист Энди Баун (Andy Bown), гитарист Сноуи Уайт, барабанщик Уилли Уилсон и клавишник Питер Вуд — все в масках, изображающих участников ПИНК ФЛОЙД.

«Предполагалось, что они будут изображать тех, кем мы СТАЛИ, — сказал Уотерс. — На том этапе Пинк выступал в качестве собирательного образа. Вся группа превратилась как бы в своеобразный призрак нациста. На самом деле такой прием используется в театре, чтобы изумить и удивить зрителей, поскольку люди подумают, что это — мы… а потом до них дойдет: ах, это все-таки не мы» (в действительности же некоторые зрители никогда ни до чего подобного не додумались… Разве только до того, что наслаждаться самой вещью «In The Flesh?» мешало ощущение того, что это — крутая самопародия). Почти на всем протяжении остальной части шоу четверка «самозванцев» помогала дополнить саунд ФЛОЙД: бас Бауна позволил Уотерсу полностью сосредоточиться на пении и играть роль Пинка (Роджер позднее признался, что нельзя было обойтись и без помощи Уилсона, потому что Ник Мейсон был не в состоянии выдерживать нужный темп).

В ночь премьеры в Лос-Анджелесе во время исполнения «In The Flesh?» случилось нечто, привнесшее определенный привкус иронии во все происходящее: пиротехнические заряды воспламенили падугу сцены, и куски горящей ткани обрушились на музыкантов и публику в первых рядах, которая восприняла это как должное; однако Уотерс прекратил представление и вызвал пожарную команду (хотя подобный расклад весьма напоминал его отвергнутый первоначальный план подвергнуть присутствующих на шоу настоящей бомбардировке для полноты ощущений).

Продуманные заранее кульминационные моменты включали «Goodbye Cruel World», когда Роджер, исчезнув за единственным оставшимся отверстием в Стене, лично водрузил на место последний кирпич, замуровывая себя. После антракта во время исполнения «Nobody Home» откинулся люк, явив Роджера, сидящего в полном одиночестве в освещенной лампами дневного света комнате в мотеле — вместе с мигающим экраном телевизора и эмблемой настоящего «Tropicana Motor Hotel», служившего временным пристанищем для многих известных рок-групп, включая и ФЛОЙД. На «Comfortably Numb» освещенный со спины Дейв Гилмор был поднят подъемником к вершине стены, где он и исполнил гитарное соло. Его громадная тень в это время пробежала по восхищенным лицам зрителей.

Затем к восьми музыкантам присоединилось четверо парней на подпевках, а потом зазвучали и заранее записанные оркестровые партии Майкла Камена, с которым даже ни разу не проконсультировались на предмет их возможного использования. На американских концертах продюсер Крис Томас (Chris Thomas) помогал Джеймсу Гатри управлять звуком. Последним флойдовским проектом для Томаса был альбом «Темная сторона»… а его менеджером теперь был Стив О'Рурк. Роджер выгнал Боба Эзрина — тот совершил непростительный поступок, можно сказать «преступление» — забылся и выболтал прессе кое-какие подробности, которые, во-первых, журналюгам совершенно не нужно было знать, а во-вторых, они просто не входили в его компетенцию. «Он не разговаривает со мной с тех пор, — пожаловался Эзрин Майклу Уоттсу (Michael Watts) из «Melody Maker». — Боже правый, какой же он чувствительный! А ведь мы стали настоящими друзьями, проработав бок о бок целый год!». Помочь в работе над саундтрэком к одноименному фильму Боба Эзрина не пригласили…

Во время американских концертов стена, возведенная между ФЛОЙД и прессой, казалась еще выше и непроницаемее, чем обычно. Даже Джеральду Скарфу без особого разрешения не было позволено обсуждать с репортерами детали своей мультипликации. Говорящий ледяным тоном и похожий на айсберг в океане Уотерс облагодетельствовал Майкла Уоттса, «лично сказав «нет», чтобы журналист знал, что подобный отказ исходит непосредственно из первых рук (вернее, из уст первого во флойдовском королевстве человека), а не от какой-то мелкой сошки». У фотографов как всегда вынимали пленку из камер. Стив О'Рурк взял на себя труд освободить Джилл Фурмановски (Gill Furmanovsky) от ее репортерской сумки, набитой фотопринадлежностями. Складывалось впечатление, что фашистские порядки, заклейменные в «Стене», расцветали здесь пышным цветом.

Режим, установленный ставшей фашистом рок-звездой (такой сюжетный ход некоторые из критиков сочли нелепым, хотя даже ученик Барретта по имени Дэвид Боуи прошел через это), был так или иначе проявлением темных сторон личности самого Уотерса -«атакой тех моих качеств, которые мне не по душе», — признался он Карлу Далласу. Можно предположить, что маниакальный тоталитаризм Пинка — оборотная сторона грандиозности, выдвинувшейся на первое место при создании «The Wall». (У Питера Дженнера все шоу вызвало отвращение, он назвал его «не чем иным, как последним и окончательным путешествием «эго» Роджера Уотерса».)

Однако в одном непреклонность Роджера была принципиально обоснованной. Когда стало ясно, что на двенадцать шоу на крытых площадках в Америке все желающие попасть не могут, а билеты мгновенно распроданы, промоутер Ларри Маггид (Larry Maggid) предстал перед группой в Нью-Йорке, держа в руках гарантийную оплату пары выступлений на филадельфийском RFK Stadium в размере двух миллионов долларов. Все были готовы принять это предложение — за исключением Уотерса, который холодно напомнил своим коллегам, что «The Wall» должна была стать своеобразной декларацией протеста ПРОТИВ стадионного рока. Мучительно больно расставаясь с возможностью заполучить такие деньги, Гилмор, Мейсон и О'Рурк даже подумали провести концерты без Уотерса: Энди Баун спел бы его партии. Но, по словам Роджера, «пороха у них не хватило» (по крайней мере, пока).

Тем не менее, роль Гилмора в представлениях «The Wall» была решающей. Заявленный в качестве «музыкального руководителя», он выступал и как гитарист, и как дирижер, контролируя на концертах буквально всех и вся — от музыкантов до простых рабочих сцены. О представлениях он вспоминает как о «блестящих и очень эффектных, которые действительно было приятно воплощать в жизнь. Но как исполнители мы начали уставать от «The Wall» к тридцать пятому шоу. В них было много хореографии, много театрального, а я в первую очередь — музыкант! Было слишком много указаний и всякой мелочи, которую надо было фильтровать, сидя в наушниках, — нужно было подталкивать людей, тормошить или, наоборот, заставлять их в нужный момент замереть».

Первые десять шоу привели нас в ужас. С десятого по двадцатое — все казалось просто фантастическим. Потом, через некоторое время, мы стали делать все механически. Я знал, когда что нужно делать, и делал это, очень редко пел и играл в свое удовольствие».

Во время концертов «The Wall» Уотерс по-прежнему расценивал фильм дальнейшим развитием шоу, с использованием различных комбинаций киносъемки и мультипликации Скарфа. Он также отчетливо представлял себя в роли кинозвезды.

При всем громадном успехе альбома киношники с EMI решительно отмели идею о съемках фильма, всячески заметая следы и заговаривая Уотерсу зубы. Но затем Алан Паркер, британский режиссер, снявший «Полуночный экспресс» («Midnight Express») и «Славу» («Fame»), большой поклонник ФЛОЙД, обратившись как-то раз на EMI по деловым вопросам, по ходу разговора поинтересовался, не собирался ли кто-нибудь

экранизировать «The Wall». Боб Мерсер (Bob Mercer) с EMI дал ему телефон Уотерса.

Первоначально Паркер планировал только помогать им советом да подогревать музыкантов чисто эмоционально… Однако по прошествии некоторого времени сам Уотерс предложил ему стать режиссером фильма. Но Алан засомневался, т.к. был занят на съемках «Съезжай, не заплатив» («Shoot The Moon»), и сказал, что вместе с Роджером мог бы ПРОДЮСИРОВАТЬ экранизацию. Режиссурой должен был заниматься Майкл Сирезин (Michael Seresin) в сотрудничестве *с* Джеральдом Скарфом.

В феврале 1981 года Паркер и Сирезин вылетели в Германию, чтобы присутствовать на представлении «Стены» в Дортмунде. Паркера ошеломили «странное психопатическое качество» совокупляющихся цветов и марширующих молотков Скарфа и, как он сказал Карлу Далласу, «первородный крик Роджера, страх безумия, подавления и отчуждения, прорывающиеся сквозь неестественную театральность. Не устаешь удивляться размаху технической мысли и колоссальным конструкторским трудностям, которые пришлось преодолеть, чтобы создать это. До глубины души потрясало все без исключения: отход резко в сторону от почти архаичного процесса киносъемок, выверенное затухание каждого звука, каждый подъемник, каждый прожектор, каждая вовремя произнесенная реплика. Паркера поразила атмосфера за кулисами — «суперхолодная и профессиональная», хотя и «несколько раздраженная», а также «поистине демонический контроль за всем происходящим со стороны Роджера».

Уотерс, в свою очередь, решил вступить в мир кинематографа во всеоружии: занялся изучением пособия по написанию киносценария. Он заперся на несколько недель со Скарфом в студии Джеральда «Чейн Уок» (Cheyne Walk), засев за создание сцен и рисунков для 39-страничной сценарной разработки и экспликации для соответствующего отдела киностудии. Последняя стала основой для шикарно оформленной цветной книги, изданной частным образом очень маленьким тиражом в качестве проспекта для потенциальных инвесторов. Рядом с текстом каждой песни располагалось по одной или более иллюстраций Скарфа и подробное описание всего происходящего в этот момент на экране. Вот один из самых коротких комментариев — к «Another Brick In The Wall (Part 2)»: «Марионетка Учитель приблизился к Роджеру, поющему первые строчки «The Happiest Days». После фразы «обижать детей как только можно» («hurt the children any way they could») идет

мультипликация, показывающая учителя, силой заталкивающего детей в мясорубку, построенную в виде школы. Из дырочек мясорубки на свет божий вылезают уже не дети, а черви».

На всем протяжении книги главного героя называют «Пинк», когда он должен появиться в рисованных кадрах, и «Роджер» — когда он должен появиться, как говорят, «во плоти». Никаких сомнений в отношении исполнителя роли главного героя не было: Скарф, иллюстрируя «In The Flesh», наделил мегазвезду, ставшую страдающим манией величия маньяком, чертами Роджера Уотерса (Стив О'Рурк и промоутер рок-концертов Харви Голдсмит (Harvey Goldsmith) также были запечатлены в эпизодах как роуди).

Единственная проблема заключалась в том, что из Уотерса, как ясно показали пробы, киноактер получался никудышный. В первую очередь Паркеру необходимо было спокойно, без всякого давления, убрать его из кадра и найти достаточно харизматическую личность, которая смогла бы воплотить замысел Роджера. Просмотрев кое-какие видеозаписи ново-волновой ирландской группы BOOMTOWN RATS, которая в это время находилась на пике популярности с хитами «Rat Trap» и «I Don't Like Mondays», Паркер был зачарован «способностью излучать чувство опасности и физической непредсказуемостью» певца группы Боба Гелдофа (Bob Geldof).

Менеджер THE BOOMTOWN RATS был несказанно рад предложению Паркера и перспективе большой роли для Гелдофа, которая могла бы поддержать несколько угасающий интерес к фигуре певца. Но сам Боб, разделявший господствовавшую среди музыкантов направления «новой волны» точку зрения о ПИНК ФЛОЙД как «непомерно раздутой и старомодной группе», не оценил по достоинству последние тексты Роджера, называя их проявлением «левизны миллионера с неспокойной совестью», и сначала очень неохотно примерил наряд Пинка. «Концепция поп-звезды, становящейся фашистом», казалась ему особенно «дурацкой». В конце концов Гелдоф согласился, т.к. съемки в любом, КАКОМ УГОДНО фильме открывали для него новые возможности, к тому же ему импонировал сам Паркер, и он восхищался его работой, да и «деньги платили приличные».

Тем временем, в июне 1981 года, ПИНК ФЛОЙД повторили сценическую постановку «The Wall» в Earls Court, чтобы заснять на пленку пять шоу, сцены из которых планировалось в дальнейшем использовать в фильме. Однако съемка, по словам Паркера, была «полной катастрофой… и все пять шансов из пяти мы провалили». В конечном счете, большого значения это не имело. После того

как было принято решение взять на роль Пинка другого человека, Уотерс нехотя согласился с Паркером, что было бы слишком расточительно использовать в экранизации анимацию Скарфа и съемки концерта группы. Таким образом, все четверо были исключены из фильма, но остались на звуковой дорожке к нему… Примерно четверть саундтрэка была специально записана для картины. Помимо студийной версии «What Shall We Do Now?» и специально написанной композиции «When The Tigers Broke Free?», в картине звучат оркестровые версии «Mother», «Bring The Boys Back Home» (с уэльсским хором), «In The Flesh» (где поет Гелдоф) и «Outside The Wall». ФЛОЙД также написали «Overture» в стиле рок-оперы «Tommy», которая, равно как «Hey You» и «The Show Must Go», с пластинки до окончательного монтажа не дошли. Досталось и куклам Скарфа, но прежде тысячи фунтов ушли на создание гигантского радиоуправляемого робота.

Паркер стал выкуривать одну пачку сигарет за другой, нервничая из-за возникших в работе сложностей. Проблемы были вызваны несложившимися отношениями между его протеже Майклом Сирезином и Джеральдом Скарфом. Паркер решил взять на себя руководство картиной. «Я дал Майклу шанс и надеялся, что он ухватится за него обеими руками, — впоследствии рассказывал он друзьям, — а вместо этого он стал заниматься ерундой и жаловаться». В любом случае, Паркер решил, что Майкл «не подходит для этой роли ходящего вокруг человека, курящего мои «Мальборо», пока другие люди занимались делом», и что «мне лучше напрямую заняться своей профессией: режиссурой». Участие Скарфа свелось к дизайнерской разработке «The Wall», Алан Маршалл (Alan Marshall) продюсировал фильм, а Сирезин вообще покинул съемочную площадку.

Кинематографический мир Британии никак не прореагировал на фильм. Паркер заявил, что, когда он описал «The Wall» заправилам кинобизнеса как «разбитое на куски произведение без традиционных диалогов, подкрепляющих повествование, и музыкой в качестве главной движущей силы, они уставились на меня с полным недоверием». Люди из руководства EMI, забывшие, видимо, о разошедшейся миллионными тиражами «Стене» в одной только Великобритании, продолжали твердить Уотерсу, что «мы не можем сейчас этим заниматься». Несмотря на свое желание сделать проект чисто британским, Паркер в конце концов был вынужден прибегнуть к помощи Голливуда. Распространением картины должна была заняться фирма MGM, а сами ФЛОЙД предоставляли 12 миллионов долларов, составивших большую часть бюджета фильма.

Вложив в «Стену» немалую толику своих душевных сил и

финансовых средств, Уотерс ревностно относился ко всему, что с ней было связано. Работа с ним, как вскоре убедился режиссер, «превратилась в довольно неприятный эксперимент», хотя «то, что мы с Роджером не находили общего языка, вовсе не значит, что мы не выполнили работу «на отлично»…».

Уотерс, в свою очередь, вспоминает съемки «The Wall» как «наиболее нервный и психованный период моей жизни. Подобное я испытывал, пожалуй, только при разводе с женой в 1975 году. Паркер привык восседать на вершине своей пирамиды, а я привык сидеть на вершине моей. Мы оба привыкли идти своим путем и добиваться своего». До начала съемок , назначенного на 7 сентября 1981 года, Паркер добился еще одной невиданной доселе уступки от Роджера: Уотерс должен был взять недельный «отпуск» и оставить режиссера в покое, не вмешиваясь в процесс, чтобы тот мог спокойно работать.

Первые съемки проходили в резиденции адмирала в отставке, которая послужила прообразом дома Пинка. В то время как Паркер работал со своими актерами в помещении, группа, снимающая на натуре, отснимала ряд эпизодов, подводящих в фильме к анимации Скарфом песни «Goodbye Blue Sky», в которой голубь мира ускользает от преследования бродячего кота и взмывает вверх. Было загублено двадцать голубей и пятьдесят голубок, пока не получились нужные кадры.

Другие съемки проходили, в основном, в находившейся за пределами Лондона «Pinewood Studios». Специально была спроектирована комната в мотеле и плавательный бассейн в фешенебельной квартире на крыше небоскреба, с созданным при помощи компьютерной графики видом ночного Лос-Анджелеса. Поражала своими размерами специально изготовленная стена, которая должна была взорваться на куски, расстрелянная из авиационной пушки, ранее использовавшейся в фильме о Джеймсе Бонде. По мнению Гелдофа. царящая вокруг атмосфера была подобна «минному полю, засеянному взрывающимися эго». Решив игнорировать «взаимные детские упреки», которыми обменивались продюсер и режиссер, с одной стороны, и Уотерс и Скарф — с другой, Гелдоф «полностью доверился Паркеру, который (и я в это свято верил) знал, что делал».

Иногда у него возникали кое-какие сомнения — как. например, в сцене, где вода в бассейне вокруг резвящегося в ней Пинка превращается в кровь. И не только из-за «страха перед видом крови», свойственного Гелдофу, но и потому, что Паркер почему-то решил, что его ведущий актер умеет плавать. Выход из ситуации был найден, когда режиссер натолкнулся на прозрачный контейнер-оболочку, выполненный в форме тела,

который использовался для имитации полета в фильме «Супермен». В лежачем положении в нем как бы летал исполнитель роли супермена Кристофер Рив (Christopher Reev), а сзади него на экран проецировались быстро движущиеся кадры. Гелдоф почувствовал себя окончательно униженным, когда обнаружил, что он несколько «суховат» для такой оболочки супермена, и ему пришлось воспользоваться формой, изготовленной для супергерл.

В процессе съемок действительно пролилась кровь Гелдофа — он поранил руку о жалюзи в сцене в номере мотеля, относящейся к разгрому в «One Of My Turns» и навеянной действиями Роя Харпера, в свое время сокрушившего фургон музыкантов. К удивлению съемочной группы, Гелдоф отказывался прервать съемку , пока Паркер не отснял весь эпизод.

По мере того как продвигались съемки, все больше менялось отношение Боба Гелдофа к эпическому полотну, задуманному Уотерсом. Он признался, что «сильнейшее впечатление, которое произвела на меня «Стена», заставило меня заглянуть в такие глубины подсознания, которые обычно недоступны». Будущий «святой Боб» даже почувствовал, что потихоньку превращается «в злого маньяка, помешанного на мании величия».

Отождествление себя с Пинком позволило Гелдофу сыграть эту роль чрезвычайно убедительно, что особенно заметно в сценах в третьей четверти фильма, созданных под впечатлением жизни Сида Барретта. Хотя Боб никогда не встречался с Сидом, Джун Болан (которая хорошо его знала) отмечает достоверность перевоплощения Гелдофа: «Я была потрясена до глубины души. Он был так похож на Сида, что мне было просто трудно это вынести. Когда он смотрится в зеркало в ванной и сбривает волосы, у меня по щекам текли слезы, я вся застыла. Все это мне знакомо… Я так же переживала за Сида».

Гелдоф, позднее включивший «Arnold Layne» в концертный репертуар BOOMTOWN RATS, по-прежнему отказывался от исполнения одной из песен Роджера Уотерса в фильме. В итоге он согласился попробовать наложить свой голос на фоновую дорожку «In the Flesh» на 24-дорожечном магнитофоне в домашней студии Дейва Гилмора (в его загородном имении XVI века, которое Дейв купил у гитариста Элвина Ли (Alvin Lee), а позднее продал за 850 тысяч фунтов стерлингов). Для начала Гелдоф из озорства произнес неофашистский манифест Пинка с явным ирландским акцентом, «как у пьяного фермера на сельскохозяйственной выставке в Керри». Боб наслаждался «выражением ужаса, появившемся на лицах» Гилмора и звукоинженера Джеймса Гатри, однако, помучив их записью

нескольких дублей, пропел все как следует. Как только он закончил запись, в мониторах загремел голос Гилмора: «Ах ты, сволочь!».

В фильме Гелдоф показан исполняющим «In The Flesh» перед толпой бритоголовых в лондонском New Horticultural Hall в сопровождении хора и духового оркестра плюс «Молоткастой гвардии» («Hammer Guard»), состоявшей из закаленных скинхэдов «Тилбери Скинз» (Tilbury Skins) из юго-восточного Лондона. Их униформа, придуманная Скарфом, с эмблемой из перекрещивающихся молотков, была настолько правдоподобна, что хозяева местного паба заметно побледнели, когда к ним ввалились пропустить пару-другую пива несколько гвардейцев в форме и сапогах. Бритоголовых из «Тилбери Скинз» использовали также для разгрома принадлежащего «пакам» кафе во время съемок эпизода для «Run Like Hell» — задание, которое они выполняли с превеликим удовольствием.

В подобные моменты Паркер сталкивался с интересным парадоксом: в предполагаемом заявлении ПРОТИВ фанатизма и насилия не только добровольные помощники воспринимали все уж слишком буквально, но ведь и зрители фильма могли отреагировать точно так же (тому же Скарфу тоже являлись «кошмары, в которых на улице мне встречались люди со взглядом тех, кто был сродни шагающим молоточкам»). Во время съемок сцены бунта на закрытом газовом заводе в Бектоне, позднее перестроенном в школу и уничтоженном в кульминационной точке «Another Brick In The Wall (Part 2)», скинам невозможно было вбить в голову, что их противники — всего лишь актеры, ЗАГРИМИРОВАННЫЕ под полицейских. Уличная драка, говорит Паркер, «похоже, продолжалась целую вечность уже после того, как я крикнул: «Стоп!». Одна группа панков так убедительно «исполнила» линчевание чернокожего Ромео и групповое изнасилование его белой подружки, что в итоге режиссер почувствовал острую необходимость вырезать большую часть этого материала из «Run Like Hell».

Все больше и больше материала Паркер был вынужден выбрасывать в корзину: за шестьдесят дней съемок было отснято шестьдесят часов фильма, которые, при содействии замечательного монтажера Джерри Хэмблинга (Gerry Hambling), нужно было свести к полутора часам экранного времени. Именно тогда Роджер Уотерс вернулся к активной деятельности, и трения между противоборствующими сторонами возобновились с прежней силой. «Фильм стал МОИМ, — вспоминает Паркер, — а потом вернулся Роджер, чтобы вновь им заняться, и мне пришлось с огромным трудом переломить себя, чтобы

согласиться с тем, что это — сотрудничество».

В документальной ленте телевидения Би-Би-Си «Scarfe on Scarfe» ближайший помощник Уотерса нарисовал портрет «троих помешанных, запертых в одной комнате… Каждый из них пытается высказать свою точку зрения, опережая оппонента. Весь фильм стал из-за этого таким истеричным».

Имея свой собственный опыт общения с Уотерсом, Гилмор не собирался винить во всем Паркера. Один друг вспоминает, как он обратился к Роджеру со словами: «Послушай, тебе надо быть с ним пооткровенней и извиниться». Но Роджер не мог позволить никому собой командовать. Он (вместе с Дейвом Гилмором и Джеймсом Гатри) получил в полное свое распоряжение звуковую дорожку и с огромным трудом накладывал звук непосредственно с оригинальных мастер-тейпов ФЛОЙД , чтобы обеспечить высокое качество звучания.

После выхода фильма на большой экран многие кинокритики посчитали «The Wall», в лучшем случае, своеобразной самоиндульгенцией или самобичеванием его создателя, однако кассовые сборы побили все рекорды, и (после его выхода на видеокассете, добравшейся в рейтинге популярности до первого места) ФЛОЙД вернули свои вложенные в проект деньги. Как полнометражный музыкальный видеофильм на MTV лента, во многом, опередила свое время, блистая несколькими грандиозными сценами. Однако, как и у любого Другого музыкального видео, ценность саундтрэка резко снижалась, т.к. слушатели не могли свободно фантазировать и придумывать…

Спорные моменты «Стены» — вызывающая отвращение жалость Пинка к себе, его абсурдное важничанье — при воплощении на экране еще сильнее бросаются в глаза. Грубый символизм становится навязчивым: все эти черви, внутренности, колючая проволока, всепожирающие влагалища и кровь, кровь и еще раз кровь!

Пять лет спустя Уотерс сам вынес примечательно глубокомысленный и бесстрастный вердикт: «После того как все было сведено воедино, я просмотрел фильм целиком. До того я в течение трех недель занимался озвучиванием, бобина за бобиной. Каждая из них сама по себе казалась интересной, но когда я посмотрел все тринадцать катушек подряд, то почувствовал, что ленте не хватает подлинной динамичности. Фильм, похоже, начинал бить вас по голове в первые десять минут и продолжал бить до самого конца; плавных переходов там не было.

Но самая серьезная критика с моей стороны должна быть высказана — хотя я думаю, что Боб Гелдоф сыграл свою роль отлично, а Алан Паркер снял картину как настоящий мастер, — в

адрес Пинка. Наконец я понял, в чем загвоздка: меня не интересовал этот персонаж, я не сопереживал ему ни капельки… Если вам наплевать на Пинка, то вам безразличны и его соображения о тоталитарной природе создания рок- идолов … или даже об отце, погибшем на фронте… Но если я иду в кино, а меня не трогает ни один персонаж фильма, то это — плохой фильм».

Мировая премьера «The Wall», проходившая 14 июля 1982 года в Empire Theatre на лондонской Leicester Square, стала событием вселенского масштаба, стоимость билетов колебалась от 30 до 50 фунтов стерлингов (все доходы пошли Центру музыкальной терапии для детей-инвалидов Нордофа-Роббинса). Мероприятие почтили своим присутствием Гелдоф, Паркер и Скарф, рок-звезды Пит Тауншенд и Стинг, а также три музыканта ФЛОЙД, чье появление в королевской ложе вызвало бурю оваций. Фэн группы по имени Энди Мэббет (Andy Mabbet), выигравший билет в викторине газеты «Sun», заметил, что облачение каждого из них соответствовало его положению в группе: Роджер был в строгом костюме, Дейв — в пиджаке, но без галстука, Ник предстал в джинсах и футболке, а Рика нигде не было видно (Мейсон тоже не покажется на премьер-ном показе в нью-йоркском Zigfield Theatre несколько дней спустя: в это время он будет играть в пул со Скарфом, потому что «смотреть этот фильм еще раз сил не было»).

В разговоре с Энди в Empire Theatre барабанщик обронил, что Рик был «на отдыхе» — отговорка, к которой прибегал Дейв в интервью, рекламировавших фильм. Райт зализывал раны в своем укрытии на Родосе, после еще одного развода в рядах ПИНК ФЛОЙД — со своей женой Джульеттой, с которой они прожили вместе почти пятнадцать лет («Вот что добило его окончательно», — говорит один старый друг). Рик исчез, погрузившись в состояние «неполной отставки», пытаясь обрести прежнее душевное равновесие. В конце концов, как он подчеркивает, «в жизни, кроме музыки, существуют и другие вещи»). Следующие несколько лет он редко показывался в Англии, не говоря уже о мире рок-н-ролла.

Вклад Мейсона в дело Пинка был чуточку больше, чем у Райта. «По крайней мере, — пошутил он, — я не самый бездарный композитор из ФЛОЙД». Чтобы как-то убить время, он, тем не менее, стал последним в группе, кто попробовал записать сольный альбом. Выполненный в экспериментальной стилистике джаз/поп-фьюжн «Nick Mason's Fictitious Sports» нес на себе печать его автора и пианистки — Карлы Блей (Carla Bley). Мейсон, который спродюсировал пластинку и исполнил партии ударных

(а также платил по счетам), решил, что музыка его протеже найдет более широкую аудиторию, если диск выйдет под именем Ника Мейсона. Контракты с EMI и CBS предусматривали выплату приличного аванса в случае выпуска любой сольной пластинки. Другим достойным упоминания фактом было то, что вокальные партии на нем исполнил Роберт Уайатт, старый друг Ника и одновременно его бывший соперник из THE SOFT MACHINE, на гитаре играл Крис Спеддинг (Chris Spedding), а духовые «взял на себя» муж Карлы — Майк Мантлер (Mike Mantler).

Мейсон прежде уже работал и с ней, и с Мантлером (как, впрочем, и с Уайаттом, который и познакомил его с увлекавшейся джазом американской парой) на альбоме Майка 1976 года «The Hapless Child And Other Stories», написанного на основе готической лирики Эдварда Гори (Edward Gorey). Ник также играл на ударных на нескольких пластинках The Mike Mantler Project. Другие его клиенты (уже как продюсера) включали помимо вспыльчивых THE DAMNED более близкий ему по духу коллектив прогрессивного рока GONG (основанный еще одним выходцем из THE SOFT MACHINE Дейвом Алленом — Dave Alien), а также гитариста этой группы Стива Хиллэджа (Steve Hillage), чья спродюсированная Мейсоном обработка песни THE BEATLES «Getting Better» получила ряд восторженных отзывов.

«Его сильная сторона как продюсера — это умение все организовать, — говорит Ник Гриффитс, — люди, которые работали с Ником, получали настоящее удовольствие, потому что были уверены, что все будет сделано вовремя и точно так, как нужно. Если речь шла об исполнителе, который как музыкант давал себе отчет в том, что он делает, альбом должен был получиться на высоте, в срок, без нарушения бюджета, с хорошим звучанием. Но он сам никогда не смотрит на вещи с точки зрения музыканта. Он не станет обсуждать ноты и аранжировки. Ник Мейсон не тот человек, с которым можно создать произведения искусства, опираясь на его музыкальные познания. Он считает себя довольно удачливым, поскольку оказался в нужном месте и в нужное время. Его АВТОМОБИЛИ — вот произведения искусства. Он очень силен в коллекционировании и автогонках , у него замечательный гараж, полный самых удивительных машин. Возможно, в этом он способнее, чем в музыке и игре на ударных».

К 1979 году коллекция Ника из более чем двадцати гоночных и исторических машин оценивалась в 500 тысяч фунтов. Десять лет спустя один только выпущенный в 1962 году «Феррари ГТО» «тянул» больше чем на 1 миллион фунтов стерлингов. Он также приобрел целый мотоциклетный парк. Чтобы хоть как-то окупить затраты, Мейсон основал фирму «Ten Tenths», предоставлявшую

его «Феррари» и «Бугатти» для фотографий в журналах и книгах, съемок в кино и для телерекламы, где сам Ник частенько сидел за рулем. Он также стал партнером крупнейшего британского дилера компании «Феррари» — «Modena Engineering». В 1980 году за рулем модели 1927 года Ник выиграл автогонки, проводившиеся в Доннингтоне исключительно на машинах марки «Бугатти». К 1982 году он занял первое место еще в семи гонках и установил рекорд в доннингтон-ском заезде исторических автомобилей. Мейсон не стремился стать профессиональным автогонщиком, но его неполная загрузка в ПИНК ФЛОЙД высвободила время для наслаждения его «второй страстью».

Несмотря на то, что он пытался избежать огласки, его нахождение в составе ФЛОЙД неизбежно привлекало к гонкам внимание прессы. Участие Ника в Le Mans 1983 года в компании приятеля-энтузиаста Стива О'Рурка было освещено британским национальным телевидением. Год спустя его персона была удостоена вниманием в биографической статье журнала «Penthouse», где обычно мягкий Мейсон с почти поэтическим вдохновением живописал свое первое участие в гонках Le Mans в 1979 году:

«Ночью выскочили из района — воистину магический опыт: только скорость, огни ограждения, когда машина чуть не свалилась с данлопского моста, и стремительное движение в Эссекс. Запах тормозных колодок, а затем — невероятная финишная прямая на Мюлзан.

Командный дух на заправочно-ремонтных пунктах был замечательным. Завершишь свой этап гонок — и идешь проверить машину, и с каждый часом возбуждение среди нас растет и растет. Потом отправляешься в комнату отдыха, слыша голос французского комментатора и рев автомобилей и вдыхая запах жареного лука с сотен мангалов, где готовится барбекю».

Тем временем «Стена» вызвала отнюдь не киношное судебное разбирательство, когда учительница средней школы Kentucky Public School по имени Жаклин Фаулер (Jacqueline Fowler) была уволена в 1984 году за показ своим ученикам фильма, на который дети обычно допускаются только в сопровождении родителей. Федеральный судья на основании того, что были ущемлены права Фаулер, декларированные в Первой поправке к Конституции США, постановил принять решение о ее восстановлении на работе *(к* выплате 100 тысяч долларов «в качестве компенсации за причиненный моральный ущерб»). Однако приговор был опротестован в Апелляционном суде шестого округа. В 1987 году это дело рассмотрел Верховный суд США и подтвердил решение Апелляционного суда, признав увольнение Фаулер законным.

Глава 21. Арктический холод

2 апреля 1982 года кичливый аргентинский военный диктатор по имени Леопольдо Галтьери (Leopoldo Galtieri), пытаясь найти способ отвлечь внимание от чинимого его хунтой беззакония, приказал своим военно-морским силам вторгнуться на Фолклендские острова и оккупировать их. Находящаяся в двухстах пятидесяти милях от южной оконечности Аргентины британская колония являла собой пустынный, продуваемый всеми ветрами архипелаг. Там не было ни одного деревца, паслось более миллиона овец, а численность населения не дотягивала и до 2000 человек. Галтьери надеялся на то, что Великобритания находилась слишком далеко, переживала трудные времена и была слишком ослаблена и, стало быть, не могла достойно ответить ударом на удар. Однако тогдашний английский премьер-министр Маргарет Тэтчер (Margaret Thatcher) отправила эскадру британских военных кораблей, которая установила полную морскую и воздушную блокаду архипелага.

После шести недель сражений на этом участке 14 июня Аргентина капитулировала, оставив спорную территорию под защитой британских солдат, число которых в несколько раз превышало численность прежнего населения Фолклендов. Дома распнувшие Аргентину средства массовой информации устроили оргию ура-патриотизма, в которой Маргарет Тэтчер отводилась роль человека, вернувшего Британии ее величие (Железная Леди таким образом заполучила приличный политический капитал, позволивший ей справиться с пережитками правления социалистов, доставшимися в наследство со времен второй мировой войны). Посрамленный Галтьери подал в отставку, опустив Занавес в международном кризисе, который известный аргентинский писатель Хорхе Луис Борхес (Jorge Luis Borges) назвал «дракой двух лысых из-за расчески».

Сюжет этого конфликта можно было бы использовать для написания замечательной комической оперы на военную тематику, наподобие восхитительно смешной «Мыши, которая породила гору», если бы не одна деталь: столкновение тщеславия генерала Галтьери и патриотических принципов «Железной Леди» было оплачено жизнями более 1000 молодых английских и аргентинских солдат. Как пел Роджер в припеве своего следующего (и последнего) альбома ПИНК ФЛОЙД: «О, Мэгги, Мэгги, что же мы натворили?» («Oh Maggie Maggie what have we done?»).

Нетрудно понять, как сильно подействовала эта война на Уотерса. Пять лет своей жизни он отдал строительству «Стены» — памятника отчуждению, первым кирпичиком в фундаменте которого стала смерть его отца на фронте. В фильме (вышедшем в разгар Фолклендского конфликта) эта душевная травма описывается более детально, чем на пластинке или в концертном шоу; в единственной специально написанной песне «When The Tigers Broke Free» подробно запечатлена хроника безвременной кончины Эрика Флетчера Уотерса.

Эта впечатляющая (хотя и чересчур личная) элегия вышла в виде сингла ПИНК ФЛОЙД в июле 1982 года вместе с расширенной композицией с «The Wall» «Bring The Boys Back Home». Первоначально флойдовцы собирались подготовить альбомную версию саундтрэка (из-за истощившегося бюджета фильма эту версию можно было услышать на пластинках и кассетах CBS Records). Если такой вариант с изданием звуковой дорожки к фильму не срабатывал, тогда музыканты выпустили бы на одном LP специально написанный или перезаписанный для картины материал и назвали бы его «Запасные кирпичики» («Spare Bricks»).

Но на пути в студию что-то произошло… Ах, да — маленькая победоносная война в южной Атлантике, которую оплатили своими жизнями молодые люди, очень похожие на Эрика Флетчера Уотерса. Началась самостоятельная жизнь запасных кирпичиков, воплотившаяся в «Последнем ударе» («The Final Cut»). Название эрудит Уотерс позаимствовал у Шекспира, вернее у шекспировского Юлия Цезаря, который так сказал Бруту, ударившему его ножом в спину: «Из всех ударов твой был самым злым, немилосердным…».

«Я подсел на эту тему и начал писать об отце, — вспоминает Роджер, — меня буквально понесло. Дело в том, что я сделал ЭТУ пластинку. А Дейву такой поворот дел не понравился. Он так и сказал».

Гилмор признает, что сначала его возражения были связаны не с тем, что «он думал, будто мы не должны критиковать действия Правительства консерваторов в южной Атлантике» (как утверждал Уотерс в 1986 году в статье в лондонской «Sunday Times»»), а, скорее, потому, что новый цикл песен Роджера («Your Possible Pasts» и «Hero's Return») звучал до боли знакомо. «Те песни, которые мы отвергли, создавая «Стену», всплыли на «Последнем ударе», во всяком случае — некоторые из них. Никто не думал, что они были хороши тогда, с какой стати они сейчас стали хорошими? Бьюсь об заклад, он думал, что я так поступаю

только из чувства противоречия». Дейв хотел взять месяц отпуска, чтобы заняться кое-какими собственными музыкальными идеями, но Роджер был непреклонен: сначала ФЛОЙД должны записать то, что уже сочинил ОН.

Если Уотерс казался более одержимым своими вещами, чем прежде, то происходило это частично из-за того, что «реквием послевоенной мечте» («requiem for the post war dream») — таков подзаголовок пластинки — был так близок и понятен ему, был одновременно криком боли, причиненной жертвоприношением его отца, и воплем ярости против генералов и политиков, которые ПО-ПРЕЖНЕМУ посылали парней на смерть. На этот раз между Уотерсом и Гилмором не было Боба Эзрина, миротворца… Не было никого, кто мог бы убедить Роджера в том, что часть материала была «не на уровне». Да и Бог что-то не очень спешил помочь придать форму роджеровским творениям.

«Думаю, Роджер превращался в деспота, ему хотелось контролировать буквально все, — вспоминает давний друг Дейва барабанщик Клайв Вэлем, — теперь Гилмор был уже не тем человеком, который станет с этим мириться, а если и станет, то не очень долго. Должен был наступить момент, когда Гилмор начнет до конца отстаивать свою позицию. Дэвид и Роджер ОБА любят верховодить».

Во время работы над «Последним ударом» такие настроения привели к тому, что Уотерс применил маневр, уже сработавший по отношению к Рику Райту, и пригрозил похоронить проект, если Дейв не сложит с себя полномочия сопродюсера. Дейв в конце концов сдался, но настоял на сохранении продюсерских отчислений от гонорара. Уотерса оставили (по его словам) «создавать пластинку более или менее в одиночку, работая с Майклом Каменом», выступившим теперь в роли сопродюсера, пианиста, аранжировщика и дирижера специально приглашенных Роджером звезд Национального филармонического оркестра. Даже обложка пластинки была разработана самим Уотерсом с использованием фотографий брата его жены Кэролайн — фотографа из журнала «Vogue» Вилли Кристи (Willie Christie).

Двое остальных флойдовцев участвовали в проекте в качестве «людей на подхвате» вместе с известными сейшенменами — перкуссионистом Рэем Купером (Ray Cooper) и басистом из вспомогательного состава «The Wall» Энди Бауном, в этот раз игравшим на органе. По словам Гилмора, «дошло до того, что мне пришлось сказать: «Если тебе понадобится гитарист, звякни — я приеду и сыграю». В услугах Дейва как певца нуждались еще меньше — за исключением похожей на «Money» песни «Not Now

John» (которую CBS выбрала как материал для сингла, бесследно канувшего в Лету). На «The Final Cut» остро ощущается отсутствие гилморовского вокала.

Ник Мейсон, разделявший политические взгляды Роджера Уотерса, внес существенный вклад, предложив несколько реприз припева открывающей пластинку песни: хор, исполнявший «Maggie Maggie what have we done?», должен был повторять эти строки снова и снова, но уже без слов, что придало бы им еще больший вес. Когда, казалось, ни одно из предложений Ника не устраивало Уотерса, в минорном финале пластинки «Two Sun In The Sunset» -«предостережении» о гибели мира в ядерном апокалипсисе — Мейсона заменил виртуозный студийный барабанщик Энди Ньюмарк (Andy Newmark) (позднее работавший с ROXY MUSIC). То ли для того чтобы польстить разыгравшемуся самолюбию, то ли чтобы доказать, что это НА САМОМ ДЕЛЕ был сольный альбом, официально он считался «написанным Роджером Уотерсом и исполненным ПИНК ФЛОЙД».

Несмотря на близкую и долгую дружбу Уотерса и Мейсона (недавно Роджер даже выбрал Ника крестным одного из своих сыновей), в творческих и личных вопросах барабанщик постепенно переходил на позиции Дейва Гилмора. «Думаю, «The Wall», а уж тем более «The Final Cut», — говорит Мейсон, — наглядно продемонстрировали все более возрастающий интерес к текстам песен и усиление контроля со стороны Роджера. Я никогда не сомневался, что это — самая сильная его сторона. Он очень серьезно над ними работает, и сдается мне, что музыка как таковая интересует его меньше»…».

«Роджер со спокойной душой может использовать один и тот же музыкальный отрывок четыре раза с новым текстом, чтобы по-новому повернуть сюжетную линию, а это, в известной степени, халтура, но в качестве оправдания прозвучит: «Это необходимо сказать, мы легко можем впихнуть в репризу что-нибудь ИЗ ТОГО и Не думать о музыке». В то время как Дейв, наверное, помучился бы и нашел бы какие-нибудь четыре разных музыкальных фрагмента — и добавил бы к ним один и тот же текст».

Но поскольку за Гилмором в настоящее время присматривали, мелодических находок на «The Final Cut» было меньше, чем на любом другом альбоме. Такое случилось впервые с тех пор, как Уотерс и К° принялись за сочинение песен на актуальные темы. Только теперь это жужжание трудолюбивых пчел имело отношение не к фантазийным космическим сферам, а к прямолинейным антивоенным лозунгам. Напыщенную манеру пения не смягчали звучащие «на задворках» стенания гитары. Даже Роджер признавал, что его вокальные способности

оставляют желать лучшего: «Любой может почувствовать напряжение, сквозящее буквально во всем». Процесс создания «The Final Cut» стал «абсолютно мистическим» и «отвратительным» периодом их жизни.

Он, тем не менее, гордится альбомом, записанным в течение шести месяцев второй половины 1982 года в ВОСЬМИ (!) различных английских студиях (в их число Britannia Row не попала: так же, как и Райт, Уотерс продал свою долю Гилмору и Мейсону, а в итоге единственным владельцем студии стал Ник). Некоторым образом «Последний удар» напоминает горячо принятый критикой «первородный крик» Джона Леннона, выпущенный по горячим следам после распада THE BEATLES в 1970 году.

Уотерс называл «Isolation» с этой пластинки одной из своих самых любимых композиций, добавляя, что «если бы мне пришлось составить список из 50 песен, которые я жалею, что не написал сам, то лишь несколько из них не принадлежали бы Дилану или Леннону».

«John Lennon/Plastic Ono Band» также состоял из горького, передающего острую боль и подкрепленного политикой обряда изгнания самых злых духов, из числа завладевших душой (только в случае с Ленноном это была смерть его матери), и был предназначен для чего угодно, только не для спокойного прослушивания. На «Последнем ударе» Уотерс предстает перед нами готовым «выставить напоказ мои обнаженные нервы» и «разорвать занавес в клочья» (как он сам написал в заглавной песне). В песне «The Gunner's Dream» Роджер даже позволяет первородному крику вырваться из его собственных легких. Этот крик таинственным образом превращается в стонущее соло тенор-саксофона Рафаэля Рейвнскрофта (Raphael Ravenscroft) — человека, который исполнил знаменитое саксофонное облигато в композиции Джерри Рафферти «Baker Street».

Однако «Plastic Ono Band» — несмотря на присутствие Ринго Старра за ударной установкой — никто не выдавал за альбом THE BEATLES. Уотерс утверждал, что он искренне хотел убрать вывеску ПИНК ФЛОЙД с пластинки, но «Мейсон и Гилмор воспротивились, потому что они знали, что «песни на деревьях не растут». Они хотели, чтобы это был альбом ФЛОЙД».

Более того, в отличие от сырой, минималистской декларации Леннона, работа над «The Final Cut» довела его до уровня произведения искусства (так оно было и на самом деле!). Выпустив на волю целый парад звуковых эффектов, Уотерс применил новую экспериментальную технологию «Holophonies», разработанную аргентинским физиологом Хьюго Зуккарели (Hugo

Zuccareli). Например кажется, что ракета в «Get Your Filthy Hands Off My Desert» взлетает перед слушателем, пролетает над головой, взрывается сзади. В крайнем случае, создается впечатление, что подобные эффекты как бы выпрыгивают, наскакивают на тебя из наушников. До Уотерса такой технологией воспользовалась для записи своего альбома только группа PSYCHIC TV.

Помимо нескольких коротких соло Гилмора, именно эти звуковые эффекты являются самым узнаваемым отличительным знаком, напоминающим о былых победах ФЛОЙД в области звука. Ветер с «Meddle», звук шагов, работающих часов и дурацкого смеха с «Dark Side Of The Moon», треск радио и болтовня на вечеринке с «Wish You Were Here», воющие гончие с «Animals», вопли из ночных кошмаров и усиленные мегафоном военные команды с «The Wall» — все они вновь заняли свое место на «The Final Cut». Однако теперь они служили не для передачи ощущения сюрреалистичной атмосферы, а для ничем не прикрытого жестокого клаустрофобного реализма.

Многое на «Final Cut» рассказывается — неестественно звучащим голосом, который Уотерс представил на «Стене», — от лица военнослужащего, который, в отличие от отца Роджера, пережил ужасы второй мировой войны и теперь, будучи милым алкоголиком средних лет, работает школьным учителем, тщетно пытаясь «собрать… осколки в нечто целое» и избавиться от воспоминаний о фронте (этот сложный и вызывающий сочувствие портрет, конечно, представляет в ином свете учителей, которые в «Стене» показаны безжалостными садистами). С наступлением темноты, однако, пока жена у него под боком мирно спит, его «пуленепробиваемая маска» соскальзывает, и ветеран остается один на один со своими кошмарами, воскрешающими фронтовые будни.

«Последний удар» изобилует сценами из жизни середины 40-х (когда Великобритания, США и СССР и все остальные, «положа руку на сердце, согласились поднять меч возмездия») и начала 80-х (когда, по меньшей мере, три войны финансировались или благословлялись теми же державами). Именно на основании этих фактов Уотерс выводит свою теорию о том, что не только смерть его отца, но также и «послевоенная мечта» людей, в ней выживших, предана (обратите внимание на фотографию, сделанную Кристи для обратной стороны обложки и изображающую военнослужащего времен второй мировой войны с коробкой кинопленки под мышкой и ножом в спине. Поговаривают, что это также комментарий Роджера факта «предательства» его кинорежиссером).

В интервью, данном в 1984 году, Уотерс назвал паранойю «бессилия» второй главной темой «Последнего удара»: «Неожиданно открывается дверь, и обнаруживаешь, что находишься лицом к лицу с тупицами в сапогах в одной из стран Латинской Америки или в Алжире, или во Франции во время оккупации. Ты кричишь: «Нет, вы не можете так со мной поступить. Я вызову полицию!». А они отвечают: «Мы и ЕСТЬ полиция». Твоя жизнь превращается в кошмар. Самая драгоценная вещь в мире — если никто другой не контролирует твою собственную жизнь».

С каждой новой песней альбом становится все более личным. В песне «The Fletcher Memorial Home» Уотерс описывает свою фантазию — собрать в одном детском манеже таких «колоссальных транжир человеческих жизней и тел», как русский Леонид Брежнев и израильтянин Менахем Бегин (которые совсем недавно начали свои собственные кровавые и неумелые вторжения в Афганистан и Ливан), вместе с «Железной Леди» и «различными латиноамериканскими знаменитостями, питающимися мясом», и пустить газ. В самой вещи «The Final Cut» Роджер со всей искренностью демонстрирует свои собственные сокровенные страхи и уязвимые места.

В финале все сливается воедино с вечными темами: Роджер сопоставляет въевшийся в наши души страх с размышлениями о результатах политики обитателей Флетчеровского мемориала. Однажды вечером он впервые задумался о «Two Suns In The Sunset», когда возвращался домой, представив, что было бы, если бы какой-то сумасшедший нажал красную кнопку, — как расплавляется лобовое стекло его автомобиля, как испаряются его слезы, и все превращается в застывшую лаву:

> «Ashes and diamonds,
> foe and friend,
> We were all equal in the
> end».
> («Бриллианты и пепел,
> друг или враг,
> В конечном счете мы все равны»).

Мало-помалу получилась довольно стройная композиция — не обычная чушь из Top Forty или то, что отлично слушается под «кислотой». Едва ли это пришлось бы по вкусу большинству случайных поклонников ФЛОЙД или Дейву Гилмору, который никогда не делал секрета из своего недовольства «Последним ударом». Меньше чем через год после выхода альбома он называл

его содержание «дешевым наполнителем того типа, который мы годами не пропускали на пластинки ПИНК ФЛОЙД».

Последующие годы не смягчили гилморовской антипатии к пластинке. В турне 1988 года, когда я по ошибке назвал «Animals» единственным пост-«Dark Side»-вским альбомом ФЛОЙД, исключенным из репертуара лишившейся Уотерса группы, он добавил:

— И «Последний удар».

— О, да. Я забыл о нем.

— НАМ хотелось бы того же», — отпарировал Дейв. Немного подумав, он сказал, что три песни — «The Gunner's Dream», «The Fletcher Memorial Hotel» и сама «The Final Cut» (в каждой из которых . блистает оригинальное гитарное соло) — были «действительно великими. Не хочу ругать то, что на самом деле хорошо сделано, кем бы оно ни было написано. Я не поступал так и в свое время из-за личных проблем, с которыми столкнулся один из нас».

«Этот альбом мог бы стать потрясающим, но он — очень неровный. Слишком много наполнителя, бессмысленной ерунды между песнями».

Хотя, по флойдовским меркам, количество проданных экземпляров оставляло желать лучшего, некоторые считали, что «Последний удар» СТАЛ-таки великим альбомом (с литературной точки зрения, это — самая зрелая работа Уотерса, если не принимать в расчет иные аспекты). В то время журнал «Rolling Stone» поставил ему максимальную оценку в пять звездочек, а критик Курт Лодер, специализировавшийся на ФЛОЙД, назвал его величайшей «вершиной рок-искусства». «Со времен «Хозяев войны»(«Masters Of War») двадцатилетней давности Боба Дилана, — заявил обозреватель, — ни один популярный исполнитель не обрушивался на политическое устройство мира так убедительно, никто с тех пор так блестяще не Демонстрировал ненависть к жизнелюбию» (если все было именно так, почему же, интересно, в конце десятилетия журнал не включил Достойнейший «шедевр» в список «100 лучших альбомов 80-х»?).

Редакторы флойдовского фэнзина «Amazing Pudding» посчитали «Последний удар» лучшим из всех дисков ПИНК ФЛОЙД, а вот их читатели признали его худшим-на-все-времена.

Сам Уотерс любил отвечать на критику пластинки рассказом о том, как в лавке зеленщика к нему подошла хорошо одетая сорокалетняя женщина и сказала, что «The Final Cut» «довел ее до слез» и является «самой трогательной пластинкой, которую она когда-либо слышала». Она объяснила, что ее отец тоже погиб во второй мировой войне. А я вернулся к своей машине с тремя

фунтами картошки в руках и поехал домой, думая по дороге об альбоме: «Довольно приличный диск»…».

За каждым новым альбомом ФЛОЙД следовало новое сценическое шоу, и поначалу все думали, что «Удар» продолжит эту традицию. Даже были назначены пробные концерты на ноябрь 1983 года. По иронии судьбы, полубезработные Гилмор и Мейсон с большим энтузиазмом отнеслись к этой идее, а Уотерс спешно комкал все планы и все больше отравлял им жизнь.

Роджер спродюсировал относительно скромное (и малобюджетное) «video-EP». Режиссером выступил его родственник Вилли Кристи; был снят видеоряд к песням «The Gunner's Dream», «The Final Cut», «Not Now John» и «The Fletcher Memorial Hotel». Роджера показали выворачивающим душу наизнанку перед психиатром по имени А. Паркер-Маршалл (A. Parker-Marshall) (еще один хорошо продуманный удар по режиссеру и продюсеру «Стены»), а роль его отца исполнил Алекс Макавой (Alex McAvoy), сыгравший в ленте Паркера злого учителя. Участия Дейва не требовалось, да оно, собственно, и не предусматривалось. К тому времени противостояние этих двух джентльменов стало настолько явным, что никто из окружения ПИНК ФЛОЙД и мысли не мог допустить об их дальнейшей совместной работе.

Еще до того как пластинка «Final Cut» поступила в продажу, Гилмор и Уотерс уже снова засели в студиях, но по разным сторонам пролива Ла-Манш, напряженно работая над своими проектами вне ФЛОЙД. Фиксируя накопившиеся мелодии на пленках нового сольного альбома, Дейв, должно быть, чувствовал себя этаким Джорджем Харрисоном, который после распада БИТЛЗ буквально выплеснул на мир потоки своей вечно подавляемой творческой активности. «Очень приятно, — сказал тогда Гилмор, — работать, когда нет нужды спорить до хрипоты, отстаивая свою точку зрения (и так этого и НЕ добиться)». Тем временем Роджер Уотерс с помощью других музыкантов, задействованных на «The Final Cut», приступил к работе над «The Pros And Cons Of Hitch Hiking» — циклом песен, который Гилмор и Мейсон имели когда-то смелость «завернуть» как непригодный для ПИНК ФЛОЙД.

Что касается Уотерса, он в любом случае мог прекрасно обойтись и без ФЛОЙД, не говоря уже о надоедливом гитаристе группы. Само название ПИНК ФЛОЙД превратилось в анахронизм, вводящий в заблуждение: группы как таковой не существовало с момента выхода «Animals» или даже «Wish You Were Here». Между этими людьми не оставалось больше ничего

общего — в музыкальном, философском, политическом или личном отношении — пришло время Роджеру Уотерсу подтвердить свое право на сольную карьеру не только своим «раскрученным именем», но и делом. В конце концов, все знали, что ОН и есть ПИНК ФЛОЙД. Была готова и версия для широкой публики — в статье о фильме «The Wall», появившейся в журнале «Rolling Stone» в 1982 году. «Мы притворялись единым целым еще в начале 70-х, — отмечал Уотерс, — меня это задевало уже тогда, потому что я делал гораздо больше других, а мы продолжали делать вид, что мы делали это ВСЕ ВМЕСТЕ».

«Больше мы не притворяемся. Я легко могу работать с другим барабанщиком и клавишником и, скорее всего, я так и сделаю». «Будущее ПИНК ФЛОЙД, — добавил он, — зависит почти исключительно от меня».

У Дэвида Гилмора, однако, была своя точка зрения на все разногласия с Уотерсом и на его отказ унизиться до бессловесного слуги Роджера: лично ОН никогда не хотел бы видеть динозавра по имени Пинк, смиренно пасущимся на пастбище. Сегодня Дейв настаивает на том, что «давал абсолютно ясно Роджеру понять, что ему нравилось быть в составе ФЛОЙД и он желал таковым и оставаться впредь. Еще задолго до его ухода я говорил ему: «Если ты, парень, линяешь, не сомневайся, МЫ БУДЕМ ПРОДОЛЖАТЬ»…».

Уотерс только засмеялся в ответ: «Черта с два!».

Часть III. Слабая надежда на перемены

Глава 22. Яблоки и апельсины

Первая половина 1984 года застала погрязших в междоусобице флойдовцев работающими в поте лица над своими сольными проектами. В марте появился альбом Дейва Гилмора «About Face», а в мае — пластинка Роджера «The Pros And Cons Of Hitch Hiking». Каждый из проектов должны были раскручивать в концертах международного турне. А между двумя этими релизами в апреле без громких фанфар и барабанов на свет выполз студийный проект ZEE, состоявший из вернувшегося к творчеству Ричарда Райта и Дейва Харриса (Dave «Dee» Harris).

Соавтор Райта Дейв Харрис в прошлом был участником «футуристической» бирмингамской группы FASHION. Их свело вместе обоюдное увлечение компьютеризованными клавишными Fairlight, ставшими основным инструментом на их лонгплее «Identity». Райт и Харрис программировали звуки в домашней студии Рика, в его домике для гостей в Бейсуотер. Харрис выполнил львиную долю работы (включая все тексты, основной вокал и гитарные партии), а легковесная электронная фанковая музыка ZEE не имела ничего общего с тем, чем занимался Райт раньше. Сегодня сам Райт расценивает «Identity» как «эксперимент, который не удался».

Наоборот, на тщательно выверенном и отшлифованном альбоме «About Face» талант Гилмора проявился во всей красе. Для каждого, кто решился его послушать, этот знакомый голос, гитара — а также тот увлекательный мелодизм, в котором сплетались голос человеческий и голос гитары, — недвусмысленно показывали, что ПИНК ФЛОЙД состоял не из одного Роджера Уотерса. Действительно, такие композиции, как почти готическая «Until We Sleep» и полупародийная симфоническая «Let's Get Metaphysical», звучали гораздо более по-флойдовски, чем любая вещь на «The Final Cut». Выполнив половину работы в парижской студии Pathe Marconi, Дейв даже привлек к записи в качестве сопродюсера Боба Эзрина.

Среди остальных музыкантов были: Пино Палладино (Pino Palladino) на безладовом басу и Ян Кьюли (lan Kewley) на клавишных (оба — из группы Пола Янга (Paul Young), «любимый» барабанщик Гилмора Джефф Поркаро (Jeff Porcaro) из TOTO и его легендарные соплеменники Стив Уинвуд и Пит Тауншенд, которые помогли с клавишными и текстом соответственно (в двух песнях каждый). Дейв вспоминает о встрече с лидером THE WHO за восемнадцать месяцев до того в принадлежащей Тауншенду студии Eel Pie, где ФЛОЙД работали над «Final Cut»: «Он

остановил меня в коридоре, чтобы сказать, как ему понравился мой первый сольный альбом. Думаю, что это было очень мило с его стороны… Потом он добавил, что, если мне понадобится какая-нибудь помощь, я могу ему спокойно звонить».

«На втором сольном альбоме возникли трудности с текстами, такое у меня случается частенько. Я рассказал Бобу о Пите, и он предложил: «Давай, звякни ему. Что мы теряем?». Так я позвонил Тауншенду и спросил: «Слабо написать пару текстов?». Он ответил: «Не слабо, с удовольствием, присылай пленку». Первый вариант текстовок он прислал на следующий день, проработав всю ночь напролет. Это была «Love In The Air».

Пит также написал «All Lovers Are Deranged», а вот третий текст Дейв не взял, посчитав его недостаточно своим, личным. Композиция «White City Fighting» вместо этого вошла в следующий альбом Пита Тауншенда, спродюсированный Крисом Томасом (Chris Thomas). Рою Харперу также была предоставлена возможность сочинить текст на ту же мелодию. После того, как Гилмор не взял ни тот, ни другой текст, Харпер записал СВОЮ версию под названием «Hope» на собственном альбоме «Whatever Happened To Jugula».

В итоге все остальные тексты к «About Face» Дейв сочинил сам. Казалось, что и в этой области он хотел доказать свою крутизну. В нескольких песнях затрагивалась тема старения и смерти. «Murder» была посвящена убийце Джона Леннона. В ней Гилмор излил всю свою горечь и негодование по поводу убийства экс-битла, с которым он по-настоящему ни разу и не встретился (даже в студии на Эбби-роуд). В лучших традициях полемики, принятой между звездами суперсоставов (например такой, как резкая обличительная речь Леннона в адрес Пола Маккартни в «How Do You Sleep?» или резкий отпор Кита Ричардса Мику Джэггеру в песне «You Don't Move Any More»), в «About Face» вошло горестное открытое письмо Роджеру Уотерсу «You Know I'm Right» («Ты знаешь, что я прав»).

Дейв умудрился даже подорвать свою репутацию аполитичного человека, включив в альбом две антиядерные баллады: «Cruise» — полный сарказма комментарий по поводу решения администрации Рейгана развернуть на английской земле ракеты «Першинг-2» и «Out Of Blue», апокалиптическое настроение которой было созвучно более красочной песне Роджера Уотерса «Two Suns In The Sunset» с презренного «Final Cut». «Я не очень-то умею писать песни, содержащие какое-либо послание, — признает Гилмор, — но теперь у меня нет причин не делать подобных вещей. Я считаю, что, если заставляешь себя насильно двигаться в этом направлении, песни выходят очень

вымученными и демагогичными. Мне не нравится, как такие песни делают другие, и сам стараюсь их избегать. Но такие, как «Cruise» и «Out Of The Blue», определенно воссоздают панораму политической жизни».

Однако при всей широте замыслов тексты Дейва на «About Face» едва ли были самым сильным местом пластинки. Неугомонный Питер Дженнер зашел настолько далеко, что поместил их «в нижний ящик стола для самых банальных рок-текстов». Обладая несомненным даром убеждения в беседе, Гилмор, однако, не имел прочного навыка в изобретении каких-либо потрясающих образов или оригинальной идеи для текстов (в чем, собственно, он сам и признавался). Не познал он и науку «укусов», которыми Уотерс так любил насыщать музыку Дейва во ФЛОЙД.

Для рекламы своего альбома и предстоящего турне Гилмор предпринял противоречащую всем канонам ФЛОЙД и не виданную доселе кампанию в прессе, давая интервью всем — от специализированных музыкальных изданий до «People» и «The Wall Street Journal». Он предусмотрительно добился расположения MTV, предоставив американскому музыкальному телеканалу интервью и пару видеоклипов, снятых Стормом Торгесоном, творческие амбиции которого помимо графического дизайна сконцентрировались теперь на съемках фильмов под вывеской «Greenback Films». MTV, в свою очередь, обеспечило практически постоянную ротацию в эфире вызывавшего удивление сингла «Blue Light» с «About Face» (эта песня была издана в виде диско-микса и признана читателями «Amazing Pudding» худшей из всех сольных работ музыкантов ФЛОЙД). Пытаясь разыграть другой гамбит в промоушне, вторая сорокопятка «Love On The Ail» вышла и в обычном варианте, и как picture disc, оформленный под ламповый радиоприемник (обе эти песни — на стороне «А» синглов — были именно теми трэками, которые записывал Уинвуд).

Но после того как Роджер Уотерс обратил взоры всех рок-журналистов на себя, так убедительно доказав, что «Пинк» — это ОН, мало кто из критиков уделил «About Face» больше снисходительного внимания, чем, скажем, сольной пластинке Билла Уаймана из THE ROLLING STONES или Джона Энтвисла из THE WHO. Журнал «Rolling Stone» помянул ее недобрым словом (присвоив нейтральные три звездочки), а Курт Лодер (Kurt Loder) подвел черту: «Совсем неплохо, но ПИНК ФЛОЙД не относится к предметам первой необходимости, разве только для самых стойких поклонников».

В надежде любым путем завоевать признание 31 марта в Дублине Гилмор начал 15-недельное турне по десяти странам — это было первое сольное турне одного музыканта ПИНК ФЛОЙД. Для таких концертов Дейв вынужден был набрать новый коллектив, включавший басиста Микки Фита (Mikky Feat), Грега Дечерта (Greg Dechert) на клавишных, барабанщика Криса Слейда (Chris Slade) (бывшего участника группы Манфреда Манна и в будущем — THE FIRM) и Джоди Линскотта (Jodi Linscott) на перкуссии. Самым удивительным было участие в этой компании Рафаэля Рейвнскрофта, только что закончившего работу вместе с Роджером Уотерсом над его сольной пластинкой, и второго гитариста (и соседа Гилмора) Мика Роджерса (Mick Rogers), полулегендарного соло-гитариста таких составов, как BAD COMPANY и MOTT THE HOOPLE. «Главная причина, почему он здесь, — объяснял Гилмор, — в том, что он спросил меня, а нельзя ли ему к нам присоединиться».

Программа концертов почти целиком включала в себя песни с «About Face», примерно половину материала с «David Gilmour» и две веши с «The Wall» — «Run Like Hell» и «Comfortably Numb» (аранжировки вокальных партий которых, сделанные с учетом отсутствия Уотерса, придутся как нельзя кстати, когда Дейв возобновит деятельность ПИНК ФЛОЙД без Роджера). Шоу включало пропорционально уменьшенное количество стробоскопов, слайдов и сухого льда — получалось нечто вроде ПИНК ФЛОЙД для бедных. Но в центре внимания теперь находился Гилмор, его музыка и его «ударная» группа, которая как никакая другая команда могла «ОТЛАБАТЬ» вечер так, как редко удавалось сыграть даже более интеллектуальному ФЛОЙД.

30 апреля Рик Райт и Ник Мейсон посетили последний из трех аншлаговых концертов Дейва в лондонском зале «Hammersmith Odeon», а Ник сел за барабаны на «Comfortably Numb». Это триумфальное возвращение (с приглашенным вокалистом Роем Харпером на «Short And Sweet») будет передано по MTV, съемочная группа которого проехала с Гилмором по Франции, снимая документальный фильм о турне. Эта лента — «Saturday Night Special» — была показана параллельно с передачей в стереофоническом звучании радиостанциями по всей Америке (два снятых MTV фильма выйдут в Штатах на видеокассете CBS/Fox «David Gilmour»).

Однако на следующий вечер на гилморовский концерт в бирмингемском «Одеоне» пришли всего лишь около 200 человек. Представление открывали новые протеже Дейва THE DREAM ACADEMY. «На меня это подействовало угнетающе, — признался Дейв Энди Мэббету, — приехать в Бирмингем и не продать

билеты на концерт в какой-то крохотный кинотеатр. То же самое происходило в Европе: мы продали 800 билетов в Брюсселе. Отлично… пусть людям этого не надо, но я не собираюсь ничего продавать из-под полы».

Затем шоу Гилмора переместилось за Атлантику, в Северную Америку, где обескураживающе малое количество проданных билетов на ряд концертов привело к отмене пары выступлений в Канаде. Однако, в целом, наслаждающиеся MTV янки, для которых Дейв приготовил и третий клип — «Money», оказались более отзывчивыми, чем их сограждане в странах-участницах НАТО. Благодаря им шоу, наконец, принесло небольшую прибыль. Турне «About Face» завершилось 16 июля 1984 года в Нью-Йорке концертом на открытом воздухе на 84-м пирсе — как оказалось, в тот самый день, когда Роджер Уотерс начал СВОЕ турне в Стокгольме.

На первый взгляд, альбом «The Pros And Cons Of Hitch Hiking» состоял из тех же компонентов, что и флойдовский опус «The Final Cut». На органе играл Энди Баун, на перкуссии — Рэй Купер и на духовых — Рафаэль Рейвнскрофт. И опять Майкл Камен не только выступил сопродюсером и сыграл на клавишных, но сделал аранжировки и дирижировал Национальным филармоническим оркестром (то же он сделал для Дейва на «Let's Get Metaphysical»). Был снова использован и прибор «The Holophonics».

На самом деле здесь только не хватало Ника Мейсона, место которого занял Энди Ньюмарк, вытеснивший Мейсона с «The Final Cut», и Дейва Гилмора. Удачным ходом Роджера, сделанным с таким расчетом, чтобы никто не жалел об отсутствии Дейва, стало приглашение на запись «Pros And Cons» величайшего британского гитариста, которому еще со времен группы CREAM поклонялись сами ПИНК ФЛОЙД, — Эрика Клэптона (Eric Clapton).

Участие Клэптона оказалось возможным благодаря крепкой дружбе жены Уотерса Кэролайн и жены Эрика — Патти (Pattie Boyd Harrison Clapton). По словам одного близкого знакомого, гитарист дал свое согласие на участие в работе над альбомом и на участие в турне в конце затянувшейся далеко за полночь пирушки с Роджером. Недовольный менеджер Клэптона, его друзья и коллеги пытались внушить Эрику, что эта затея лишена всякого смысла, с точки зрения его карьеры и музыки, — не стоит такой величине, как Клэптон, играть второстепенную роль в каких-то театрализованных представлениях, находящихся на расстоянии сотен световых лет от его блюзовых корней. Но

«Увалень» (а именно так прозвали великого музыканта друзья и приятели) был очень упрямый и преданный… Вернее, сила его упрямства равнялась силе его преданности, и Клэптон настоял на выполнении своих обязательств перед Уотерсом. У тому же он всегда мечтал анонимно, особо не засвечиваясь, поиграть в чужой группе (вспомните его сотрудничество с DELANEY AND BONNIE).

Роджер не считал их сотрудничество таким уж нелепым. В конце концов, блюз был его первой любовью в музыке. В последние годы он собрал впечатляющую коллекцию старых блюзовых записей, которые он иногда (скажем честно — редко) слушал с большим удовольствием, чем что-либо еще. И на «Pros And Cons» он хотел сознательно перечеркнуть белоснежно-девственное наследие ФЛОЙД, используя дошедшие от чернокожих музыкантов формы и стили.

В любом случае, виртуозность Клэптона была в какой-то степени ограничена, поскольку Роджер решил записать, кроме заглавной вещи, основные трэки для всех песен и только потом пригласить Клэптона, чтобы тот наложил гитару. На «The Pros And Cons», считающимся одним из самых литературных альбомов в истории рок-музыки, Уотерс очень редко переводит дух, давая возможность инструменталистам лишь слегка украсить орнаментом его монологи.

Эти монологи представляли собой череду снов, которые снятся человеку (своеобразная схема «снов-во-сне») на протяжении времени, равному звучанию пластинки, — 42 минуты. Все начинается в 4.30 утра («4.30 a.m.» — название первой песни, или сна, который имеет подзаголовок «Apparently They Were Travelling Abroad» — «По всей видимости, они путешествовали за рубежом») и заканчивается в «5.11 a.m. — The Moment Of Clarity» («5.11 утра — Момент прояснения»). В первом сне, проиллюстрированном на обложке отраженной в зеркале попкой обнаженной прелестницы, «голосующей» всем проезжающим, наш путешествующий без руля и ветрил главный герой подбирает свою «голодную» попутчицу. К «4.33» молодая леди уже достаточно возбудилась, чтобы, по словам рассказчика, «попробовать силу моего движка». Однако, когда стрелки подбираются к «4.37», их шуры-муры грубо прерываются появлением арабских кастратов-террористов в ногах кровати. (Поосторожней с этим ятаганом, Саид!)

Наш герой, правда, и его «движок» остаются целыми и невредимыми на протяжении последующих поллюционных снов и ночных кошмаров, среди которых — отрабатывание дневной трудовой нормы в коммуне, объединяющей людей, исповедующих идею «назад к деревьям», в штате Вайоминг, и неприятная для

обоих встреча с Йоко Оно. «Эта сука произносит нечто мистическое вроде «Херро!». В этих снах, — позднее объяснял Уотерс, — в подсознании взвешиваются все «за» и «против» семейной жизни с одной женщиной … по сравнению с необузданным зовом природы, если хотите». В итоге любовь и брак побеждают: спящий обнаруживает, что все это время он находился в собственной постели, безмятежно посапывая рядом со своей дорогой женушкой. Финальная 370-я строка текста альбома гласит: «I couldn't take another moment alone» («Я не переживу еще один миг одиночества»).

Это чудовищное пустословие отмечено таким же вопиющим отсутствием мелодий. Только в конце на изящной «5.01 a.m. — The Pros And Cons Of Hitch Hiking» и близкой к соул «5.06 a.m. — Every Stranger's Eyes» проглядываются какие-то намеки на мелодию.

Даже самые верные поклонники ФЛОЙД пришли в замешательство, не зная, как оценить этот альбом. Являлась ли «Pros And Cons Of Hitch Hiking» опередившим свое время непонятным полотном гения, которое не нуждалось в получении немедленного отклика? Или же мания величия лишила его создателя способности отличать высокое искусство от его личных неврозов и ребяческих выходок? Или, может быть, все станет на свои места в «живом» исполнении? Ну что же, даже у Леннона был «Some Time In New York City», а у Дилана — «Self-Portrait».

Некоторые слушатели были шокированы совершенно незавуалированным сексизмом, уничижительным отношением к женщинам, который буквально пропитал эту работу. Дошло до того, что группы феминисток по всему Лондону срывали обложки с пластинок, мотивируя свои действия тем, что изображение «голосующей» нимфетки на обложке фактически равнозначно призыву к изнасилованию.

Рецензии на пластинку были не менее враждебными. Даже Курт Лодер из «Rolling Stone», так высоко оценивший «The Final Cut», написал, что «Pros And Cons» довели «обычную желчность Уотерса» до «музыкальной чепухи» и что альбом заинтересует только «не способных к анализу фетишистов ПИНК ФЛОЙД и других легко выходящих из себя невротиков… Не могу представить себе, что кто-нибудь может больше одного раза прослушать до конца эту статичную, зловещую пластинку».

После критики «бросающего в дрожь вокала Роджера» Лодер заметил, что «подлинные мелодии здесь можно пересчитать по пальцам Микки-Мауса», и предположил, что «наиболее важным музыкальным компонентом» ПИНК ФЛОЙД был Дейв Гилмор («чей последний сольный альбом выгодно отличается от этой

ерунды»). Редколлегия «Rolling Stone» поддержала вердикт Лодера, поставив пластинке всего одну звездочку.

На гастролях Уотерс укрепил ядро «The Pros And Cons», состоящее из Клэптона, Ньюмарка и Камена, бэк-вокалистками Дорин Чантер (Doreen Chanter) и Кэти Кисун (Katie Kissoon), клавишником Крисом Стейнтоном (Chris Stainton), саксофонистом Мелом Коллинзом (Mel Collins) и бывшим однокашником по кембриджской школе для мальчиков Тимом Ренвиком (Tim Renwick). Экс-гитарист группы QUIVER, который всегда считал Дейва Гилмора своим самым близким другом в ПИНК ФЛОЙД, говорит, что из-за разлада между Гилмором и Уотерсом он взялся за ту работу в некотором замешательстве.

Тим, тем не менее, нашел Роджера «чрезвычайно обаятельным» во время подготовки к турне, когда Уотерс привлек его, чтобы отрепетировать старые песни ФЛОЙД и выбрать какие-нибудь из них для программы (в итоге композиции, исполнявшиеся на концертах, варьировались от «Set The Controls For The Heart Of The Sun» и «If» до «Pigs On The Wing» и от «The Gunner's Dream» до трех вещей — с «Dark Side Of The Moon», «Wish You Were Here» и «The Wall»). Когда начались концерты турне , в Роджере, похоже, произошли серьезные внутренние перемены, ознаменовавшиеся резким переходом от образа веселого и общительного Джекилла к образу разглагольствующего Хайда.

«Он — один из тех людей, — говорит Ренвик, — кому необходимо самому осуществлять полный контроль за каждым моментом всего происходящего, за каждой мелочью. Мы отлично ладили во время репетиций, но как только отправились в путь, он стал совершенно другим. Работать с ним было очень трудно».

«Конечно же, было много трений. Думаю, Роджер намеренно нагнетал обстановку, чтобы появлялась какая-то злость».

Эрику Клэптону, разумеется, была предоставлена большая свобода, чем остальным. «Будучи великим импровизатором, он каждый вечер играл что-то другое, играл то, что чувствовал, и с ним было интересно играть, — говорит Ренвик, — без легкого в общении Клэптона, подозреваю, было бы совсем непросто. Он нас некоторым образом вдохновлял». По мнению критика «Rolling Stone» Дэвида Фрика (David Fricke), он также «увел шоу из-под носа команды, украшающей представление различными эффектами».

Тем не менее, Эрика, по его собственному выражению, «душили» строгой хореографией шоу, отсутствием дружелюбия и чувства братства среди играющих и довольно чванливой атмосферой вокруг самого тура. После самого первого концерта в

Стокгольме, на официальном обеде по случаю начала концертов, голодный Клэптон окончательно потерял терпение — обслуживали гостей весьма учтиво, но медленно — и послал своего личного ассистента в забегаловку через дорогу, чтобы тот принес ему Биг Мак и жареной картошки. И всю принесенную еду он уничтожал с аппетитом, предоставив Уотерсу возможность взирать на себя с ужасом…

Большинство обозревателей сходятся во мнении, что «Pros And Cons» оказались более эффектными на сцене, чем на виниле, хотя Фрик по-прежнему считал эти шоу раздражающим слух эхом и «прозрачным намеком на то, что Роджер Уотерс и БЫЛ настоящим ПИНК ФЛОЙД». Помимо круглого экрана и большого количества оригинальных фильмов ансамбля, бригада во главе с Марком Фишером (Mark Fisher) и Джонатаном Парком (Jonathan Park) установила на сцене декорации гигантской спальни, с окном и «работающим» телевизором в 40 футов. «Я использую три 35-мм фильмопроектора, — объяснял Уотерс, — чтобы создать иллюзию присутствия в постели в спальне главного героя и с их помощью демонстрировать сны и кошмары этого персонажа». Фильм включал кадры, снятые режиссером картины «Человек, упавший на землю» («The Man Who Fell On Earth») Николасом Роэгом (Nicolas Roeg), и анимацию Скарфа, в которой душевные переживания Роджера с комичным преувеличением исполнял похожий на Снупи пес по кличке Редж.

Аншлага на таких концертах почти не было. Когда такое все-таки случалось (как, например, в Нью-Джерси на «Brendan Byrne Arena»), то лишь благодаря махинациям спекулянтов, которые придерживали билеты, а потом вынуждены были продавать их всем желающим за полцены. В то время Роджер философски воспринимал незаполненные залы и частые отмены выступлений, а также чисто финансовые последствия таких моментов для его собственных банковских счетов. «Я именно тот человек, который теряет все свои деньги, но я и тот человек, который выложил эти деньги, — признался он. — Но у меня такое чувство, что это то, что я ХОТЕЛ сделать, а не то, что мне ПРИШЛОСЬ делать… Я выжал кучу денег из рок-н-ролла. Если я сам — часть всей этой рок-н-рольной фантазии и если я что-то теряю ради нее, значит, так тому и быть…» (по его собственным подсчетам, он потерял примерно 400 тысяч фунтов стерлингов).

Эти замечания прозвучали во время лондонского интервью для MTV, когда Уотерс с явным неудовольствием обнаружил, что, занимаясь своей постфлойдовской карьерой, он должен будет общаться со средствами массовой информации так же, как любая другая рок-звезда. «Если бы я думал, что это не имеет никакого

значения, меня бы здесь не было, — решительно сообщил он как-то раз собравшимся, — я здесь не для того, чтобы на меня глазели». В надежде гарантировать показ в эфире двух видеоклипов, рекламировавших синглы (!) с «Pros And Cons» — заглавную вещь и «5.06 (Every Stranger's Eyes)», — Роджер пригласил съемочную группу MTV для открытого обсуждения его нового шоу буквально за несколько часов до премьеры представления в Earls Court.

Однако его собеседники захотели узнать точку зрения Уотерса и как участника ПИНК ФЛОЙД, но он отказался это сделать, ответив кратким «нет» на вопрос, не жалеет ли он об отсутствии остальных музыкантов группы. Роджер резко сказал: «Это та область, в которую я не хочу вдаваться», — когда ведущий вновь перевел разговор на «The Wall». Таким образом, интервью закончилось на горькой ноте — MTV так никогда и не показало ни его, ни видеоклипы Роджера. В течение следующих нескольких лет Роджер Уотерс, в свою очередь, не упускал случая открыто высказать свое мнение по поводу той музыки, которую MTV все же ДЕМОНСТРИРОВАЛО.

В этом (впрочем, как и во многом другом) он резко отличался от Гилмора, чей удачный контакт с музыкальным телеканалом чрезвычайно ему пригодился во время флойдианских войн конца 80-х. MTV (ставшее с тех пор одной из важнейших отраслей шоу-бизнеса) обеспечит гилморовскому ПИНК ФЛОЙД так необходимую им «раскрутку», а Уотерс почти совсем пропадет с экранов.

Горькая ирония заключалась в том, что лишь немногие рок-музыканты 70-х предвидели музыкальную видеореволюцию 80-х так, как это сделал Роджер Уотерс, и содействовали ее взрыву.

«Дейв добивается большего, чем Роджер, — признает один из верных поклонников Уотерса, — потому что к Гилмору благоволит общество. У Роджера нет социальной поддержки — все остается на поверхности». Сказать по правде, Уотерс не тратил силы, как Гилмор, на то, чтобы завести друзей и научиться оказывать влияние на людей в чудесном мире рок-н-ролла.

Оставим в стороне связь с общественностью. Как сказалась сольная работа за рамками ПИНК ФЛОЙД на манере исполнения Гилмора и Уотерса? В отличие от пластинки 1978 года, гилморовский жесткий «About Face» звучит как работа человека, изливающего душу и кающегося в грехах в связи с временным отсутствием в группе. Действительно, как Гилмор заметил в момент выхода диска в свет, «есть только три человека, которые принимают участие в том, что со смехом можно назвать ПИНК ФЛОЙД, и ни у одного из нас в настоящий момент нет планов

относительно работы над совместным проектом». В его документальном фильме о турне, на обложке кассеты названном «After The Floyd», звучало брошенное в камеру замечание одного из роуди, который отозвался о Дейве как «о бывшем гитаристе ПИНК ФЛОЙД». Никто не побеспокоился о том, чтобы вырезать слово «бывший» — «экс».

Гилмор сделал максимум того, на что он был способен, чтобы как можно дальше оторваться от ФЛОЙД с началом сольной карьеры. Этого, однако, было недостаточно, чтобы «About Face» поднялся выше 32 места в хит-параде журнала «Billboard» или чтобы распродавать все билеты на концерты в маленьких залах. «Я записал эту пластинку и совершил турне, — признался он, — чтобы проверить, смогу ли я продолжать без ПИНК ФЛОЙД». Если бы в результате получилось более категоричное «да», Дейв не стал бы искушать судьбу, разыгрывая флойдовскую карту.

С другой стороны, нешаткий-невалкий ход турне Роджера нельзя было списать исключительно на недоброжелательные «рыночные силы» и отсутствие легко узнаваемого для публики имени. При всей анонимности ПИНК ФЛОЙД Роджер Уотерс был самым известным его участником, а если кто-то и мог упустить это из вида, то в рекламе его выступлений (в отличие от гилморовской) было указано на присутствие «старого состава ПИНК ФЛОЙД». Одного только участия Эрика Клэптона было более чем достаточно, чтобы гарантировать аншлаги по обеим сторонам Атлантики.

«Я думал, — рассказывал Уотерс, — что приходящие на шоу люди как-то идентифицируют меня со всем тем материалом, который используют ФЛОЙД… Но эти балбесы не приходят и не покупают билеты. И это меня чрезвычайно удивляет». Вряд ли можно было ожидать, что он поймет, почему на его концерт не шел народ: потому что попавшая на 31-е место в чартах «Billboard» «The Pros And Cons Of Hitch Hiking» оказалась просто-напросто монументальной чепухой.

В марте 1985 года, после шестимесячной передышки, Роджер начал вторую серию североамериканских концертов. На этот раз по более надежным площадкам — таким, как нью-йоркский мюзик-холл «Radio City». Роджер также добавил в программу «Another Brick In The Wall» — прежде он категорически отказывался это делать. Однако Эрик Клэптон выбыл из игры, прихватив с собой Тима Ренвика. (В конце концов, Ренвик станет называть турне «The Pros And Cons» «замечательным разрывом», так как он получил возможность очутиться в группе Клэптона. Майкл Камен также станет сотрудничать с Эриком в написании

музыки к фильмам и телепостановкам, а в 1990 году — в сочинении концерта для гитары с оркестром.) Роджер заменил двух беглецов певцом-автором песен, превратившимся в гитариста по имени Энди Фэйрвезер-Лоу (Andy Fairweather-Low), а также Джеем Стэпли (Jay Stapley). Кандидатуру Энди предложил Клэптон во время их совместного выступления в 1983 году в начатом Ронни Лейном (Ronnie Lane) турне по сбору средств для разработки методов лечения рассеянного склероза (Action Research Into Multiple Sclerosis).

К тому времени отношения Клэптона и Уотерса еще больше осложнились из-за широко освещавшейся прессой дружбы Патти Клэптон с Вилли Кристи, братом Кэролайн Уотерс, фотографом и видеорежиссером «The Final Cut». Но любое зло недолговечно. Летом 1986 года вновь «подружившиеся» Эрик и «Layla» вместе с Роджером и леди Кэролайн будут отдыхать на юге Франции.

Были и осложнения другого рода. Например со звукозаписывающей компанией, которая отказалась поддерживать возвращение Роджера в Америку в 1985 году, на основании того, что нового альбома нет и раскручивать, стало быть, нечего. CBS также ясно дала понять, что чего им действительно хотелось — так это СВЕЖЕГО альбома ПИНК ФЛОЙД. Верный своим убеждениям Уотерс публично назвал корпорацию «машиной, вообще не заинтересованной в музыке».

Когда Ник Мейсон появился на одном из лондонских концертов Роджера, его не только не пригласили сыграть на ударных в старых флойдовских вещах, но и, как у него позже вырвалось, «мне самому не нравилось, как кто-то чужой играет нашу музыку. Мне было больно наблюдать все это». Примечательно, что Мейсон — а дело было осенью 1985 года — отметил также, что «он хотел бы опять отправиться в турне» под знаменами ПИНК ФЛОЙД. Ник добавил, что «мы окончательно не договаривались, что все кончено. Думаю, ситуация изменилась, поскольку я и Дейв хотим возродить коллектив, тогда как два года назад никто в этом не был заинтересован» (частый партнер Мейсона по мотогонкам Стив О'Рурк был не просто заинтересован в такой идее).

Эти многообещающие намеки на воссоединение ФЛОЙД — без Уотерса, если на то пошло, — совпали с выходом в свет альбома Ника Мейсона, который, подобно сольной работе Рика Райта, был сделан в соавторстве с более молодым музыкантом, пытавшимся доказать свое превосходство в музыке. В то время как Гилмор и Уотерс завоевывали мир по одиночке, Ник и его новый компаньон Рик Фен (Rick Fenn) — бывший гитарист у TEN CC и Майка Олдфилда — без лишней спешки основали компанию

«Bamboo Music», для выпуска рекламных роликов сигарет «Rothman», банка «Barclays» и сети пластиночных магазинов HMV. Дело шло так хорошо, что Мейсон и Фенн решили попробовать записать вдвоем целый альбом.

Главным толчком к записи «Profiles» послужил тот самый пункт в контрактах с EMI и CBS, благодаря которому щедро отпускались средства на любой сольный альбом членов ФЛОЙД. «Они собрались в «Britannia Row» и записали его за гроши — получилось неплохо, — вспоминает звукорежиссер пластинки Ник Гриффитс, — но НЕ В ПЛАНЕ количества проданных экземпляров».

Укрепляя свой союз с Мейсоном (соавтором материала для всей пластинки), Гилмор довольно хитро спел на не особо выдающемся сингле с «Profiles» — «Lie For A Lie». «Мне на самом деле нравится, как поет Дейв, — сказал Нику Энди Мэббет, — в какой-то степени его вокала недоставало на последних альбомах ФЛОЙД, и достойной замены ему не нашлось». Все композиции, за исключением одного-единственного номера, — приятные инструменталы с использованием синтезатора, звучащие, как будто их взяли из музыки к какому-нибудь документальному фильму (а такой фильм действительно существовал). Даже Гриффитс называет «Profiles» «довольно легким альбомом, в котором ничего практически не происходит: он просто начинается, прокатывается и заканчивается».

Документальный фильм, о котором идет речь, — «Жизнь могла бы стать мечтой» («Life Could Be A Dream») режиссера Майка Шеклтона (Mike Shackleton) — 27-минутная биография… Ника Мейсона. Фильм начинается и завершается сценами, где Ник и его Porsche 956 принимают участие в мотогонках чемпионата на выживание 1984 года в Моспорте, Канада. Ник, выглядевший «до мозга костей богатым спортсменом среднего возраста», выступал в качестве участника команды «Порше», выставленной фирмой «Rothman». В кадрах, рассказывающих о его детстве, Ник изображает своего отца Билла, управлявшего «Бентли» 1930 года, как это было запечатлено на звуковой дорожке хита CREW CUTS 1954 года «Sh-Boom», перезаписанного парочкой Мейсон-Фенн с вокалом Эрика Стюарта (Eric Stewart) из TEN CC. Общительный барабанщик также показан в окружении моделей автомобилей в его рабочем кабинете в Хайгейт, демонстрирующим архивные фотографии ФЛОЙД и любительские фильмы. Им на смену приходят кадры «живого» исполнения «One Of These Days» в Помпеях. Именно под таким названием будет сделана 10-минутная версия фильма, которую обычно показывали в авиалайнерах. Мейсон-Фенн тем временем

написали музыку к триллеру режиссера Дональда Кэмелла (Donald Camell) «Белок глаза» («White Of The Eye»).

Прокатившись с «Profiles» в 4-дневном турне по Великобритании, Ник Мейсон, которого недавно утвердили «редактором автомотоотдела и отдела экзотического транспорта» журнала «Ritz», предстал отважным человеком, когда сам пилотировал двухмоторный самолет «De Havilland Devon», которым он владел на паях с Гилмором. Этих двух людей объединял еще один любопытный момент — они оба брали уроки самолетовождения.

«Среди музыкантов — особенно британских — у него необычайно высокий рейтинг, его БОГОТВОРЯТ», — заявил Пит Тауншенд в документальном фильме, посвященном Гилмору и снятом MTV. Остаток 1984 года и весь 1985 год Дейв находился в тени, помогая в различных проектах своим многочисленным обожаемым коллегам. Если для кого-нибудь из поклонников ФЛОЙД был удивительным тот факт, что Гилмор согласился играть роль второй скрипки, сотрудничая с Питом Тауншендом и Брайаном Ферри, сам он тогда чувствовал, что работает «с величайшими музыкантами нашего времени» (и замечая то, как ОНИ работали), это только укрепило его в главенствующей роли, исполнение которой он взял на себя позже.

В крупнейшем рок-событии 1985 года — транслировавшемся по телевидению марафонском концерте-бенефисе Live Aid, организованном Бобом Гелдофом, — приняли участие временно воссоединившиеся супергруппы LED ZEPPELIN и THE WHO… но не ПИНК ФЛОЙД (напомню, что Боб Гелдоф ранее был гораздо более известен в мире как «Пинк» из флойдовской «Стены»). Несмотря на то, что состоявшиеся 13 июля концерты вдохновили Роджера Уотерса на написание его самой известной сольной композиции «The Tide Is Turning (After The Live Aid)», ФЛОЙД был представлен на сцене лишь Гилмором, да и то он выступал в качестве гитариста Брайана Ферри.

Дейв только что отыграл на сольном альбоме Ферри «Boys And Girls» — позднее он поможет красавцу с «Bete Noire». Гилмор получил деньги за свою работу в качестве сейшнмена и подружился с виртуозным клавишником из группы Ферри Джоном Карином (John Carin) (бывшим участником INDUSTRY). Очень скоро Дейв возьмет его для работы над собственным проектом.

Что касается Тауншенда, Гилмора сначала пригласили исполнить гитарную партию на «White City Fighting» — песне, которую сам Дейв не взял для «About Face», а Тауншенд сделал

краеугольным камнем своего альбома «White City». «Я был очень польщен таким предложением, — хмыкает Дейв, — потому что я — вероятно, единственный человек, когда-либо написавший песню для Тауншенда, кроме самого Пита».

«Однажды я пришел в студию, чтобы сыграть на этом трэке, а его (Пита то есть) куда-то то ли вызвали, то ли пригласили… Почему-то там оказался Саймон Филлипс (Simon Phillips). Пит нашел, чем нас занять. Вместе мы записали композицию «Give Blood». Так что, то, что я поучаствовал в создании этой песни, совершенно случайно».

Пластинка «White City», в свою очередь, стала поводом для совместного концерта двух гитаристов в ноябре 1985 года в лондонской Brixton Academy, где Пит выступал в сопровождении сборного коллектива из 16 человек, который он называл DEEP END. Появление Дейва в роли второго гитариста могло не понравиться поклонникам Тауншенда, но никак не Гилмора. «Наверное, это мечта каждого школьного гитариста, — говорит он, — исполнять такие вещи, как «Won't Get Fooled Again», вместо Пита, где он бы только нипел. Без дураков — довольно забавная мечта».

«Он спросил меня, не хотел бы я выступить вместе с ним, потому что он хотел отойти от имиджа бескомпромиссного гитариста-героя.

Он конкретно отказался играть на электрогитаре, а люди говорили: «Ну, давай же, возьми гитару и сыграй хотя бы «Won't Get Fooled». Но он отказался. Он хотел, чтобы проект назывался не «Пит Тауншенд, король гитары», а «Пит Тауншенд, певец, композитор, лидер группы». Это было здорово» (Питу еще предстояло поведать миру, что из-за работы с THE WHO он наполовину оглох).

В ходе концерта, на котором Тауншенд исполнял обработки ритм-энд-блюзовых вещей, хиты из репертуара THE WHO и композиции с сольных альбомов, Гилмор спел две свои песни — «Love On The Air» и «Blue Light». В Америке это событие было запечатлено и на пластинке, и на видеокассете под названием «Pete Townshend's Deep End» (третий и последний концерт группа отыграет в Каннах на фестивале Midem в январе следующего года).

В то время Дейв, похоже, записывался с каждым, кто его об этом просил, — от завсегдатаев радиоволн альбомно-роковых SUPERTRAMP до продюсируемой Эзрином «футуристической» группы BERLIN и классического гитариста Лайона Бойда (Lion Boyd), продюсером которого стал Майкл Камен. Он также блеснул своим талантом в побочном проекте музыкантов группы DURAN

DURAN под названием ARCADIA. В проекте участвовали Саймон Ле Бон (Simon Le Bon), Роджер Тейлор (Roger Taylor) и Ник Родз (Nick Rhodes). На обложке альбома «So Red The Roses», помимо трех парикмахеров и гримеров, работавших с идолами подростков, стояли имена Стинга, Херби Хэнкока (Herbie Hancock), Энди Макея (Andy Mackay) из ROXY MUSIC и Грейс Джонс (Grace Jones). Кстати, говоря о Джонс, отмечу, что Гилмор сыграл даже на ее пластинке «Slave To The Rhythm».

Кроме того, Дейв показал, что он готов оказать помощь молодым талантам, вместе с вокалистом Ником Лэйрдом-Клаузом (Nick Laird-Clowes) спродюсировав дебютный альбом коллектива DREAM ACADEMY (в предыдущей команде Ника THE ACT играл лидер-гитарист Марк Гилмор, который, по мнению друзей, был таким же талантливым, как и его братец, но не таким энергичным). На пластинке «Dream Academy» им помогают ветераны турне и диска «About Face» и басист Гай Прэтт (Guy Pratt), которого вскоре попросят занять место, прежде принадлежавшее некоему Р. Уотерсу. Кинематографичный сингл «Life In Northern Town», ставший известным хитом по обе стороны Атлантики, начинается почти флойдовскими звуковыми эффектами, передающими шум ветра, которые затем переходят в ностальгические битловские гармонии и будто созданные *спектором* стены плотно звучащих акустических гитар, виолончелей и колокольчиков.

Самое известное имя, рядом с которым появилась фамилия Гилмора, — Пол Маккартни. Впервые Дейв играл вместе с Полом в 1979 году в составе сборного ансамбля из звезд рок-музыки ROCHESTRA, где он исполнял материал группы WINGS с альбома «Back To The Egg». На его совести также уносящееся ввысь гитарное соло в лучших традициях ФЛОЙД с «No More Lonely Nights» — хит-сингла 1984 года из фильма Маккартни «Give My Regards To Broad Street». Не будь этого хита, картина, безусловно, провалилась бы. «Он играл на фортепьяно, — вспоминает Дейв, — исполнил «вживую» партии основного вокала и записал все целиком с сессионными музыкантами за одну трехчасовую смену» (в третий раз результатом сотрудничества с Полом стала композиция Маккартни-Гилмора «We Got Married» с пластинки 1989 года «Flowers In The Dirt»).

В то время как Дейв играл с Полом Маккартни, Роджер согласился почтить память Джона Леннона в состоявшейся 5 декабря специальной программе BBC «A Journey In The Life», приуроченной к пятой годовщине смерти экс-битла. Уотерс в компании Энди Фэйрвезера-Лоу исполнил беспрецедентное количество классических вещей Леннона и THE BEATLES. Впервые

исполненная Роджером за последние 20 лет кавер-версия «Across The Universe» — сыгранная на фоне демонстрировавшихся фильмов о луне, звездах и кометах, сменявшихся психоделическими слайдами с масляными разводами, — напоминала ранних ФЛОЙД гораздо больше, чем «Pros And Cons».

Однако это нельзя было рассматривать как ностальгию по группе. В том же месяце Уотерс отправил письма руководству EMI и CBS с официальным уведомлением о своем уходе из ПИНК ФЛОЙД.

Глава 23. Один из этих дней

В огонь формального разрыва отношений между Уотерсом и Гилмором подлил масла затяжной конфликт Роджера со Стивом О'Рурком в связи с обязательствами по пластинкам ФЛОЙД, которые могли бы быть выпущены в будущем. В июне 1985 года Уотерс, передав свои дела бывшему менеджеру THE ROLLING STONES Питеру Раджу (Peter Rudge), разорвал (незаконно, по мнению Стива) свой личный контракт с О'Рурком, который, тем не менее, оставался менеджером (уже не существовавших, по мнению Роджера) ПИНК ФЛОЙД. Для того, чтобы совсем избавиться от Стива О'Рурка, Уотерсу требовалось согласие Дэвида Гилмора и Ника Мейсона. В обмен на это он даже предложил им права на название группы — Роджер был убежден, что они не смогут или не станут этим пользоваться.

Однако Гилмор и Мейсон отказались подписать документ об увольнении О'Рурка. Уотерс хотел хитростью решить исход дела в свою пользу, изобразив официальный «уход» из группы. Так, по настоянию его адвокатов-крючкотворов, он намеревался «дать звукозаписывающей компании понять, что больше не намерен записываться с ПИНК ФЛОЙД, и попросить EMI и CBS освободить его от контрактных обязательств как участника группы». Что, в свою очередь (по мнению Дейва и Ника), предоставляло двум оставшимся музыкантам полную свободу действий, чтобы, вопреки скептическому отношению Роджера, возродить ПИНК ФЛОЙД без него.

Пока шли все эти разборки, их «секретное оружие» прозябало в неизвестности в Греции, где Ричард Райт проводил время то на вилле на острове Родос, то в доме на окраине Афин, то на 40-футовой яхте, названной в честь его дочери «Гала». После ухода из ПИНК ФЛОЙД Рик не проявлял особого интереса к музыке, если не считать кратковременного увлечения проектом ZEE и создания музыки к «отвратительному» фильму об известном бразильском футболисте Пеле. «Я кое-что сочинял, потом бросал, — говорит он, — но ни разу не взялся за что-либо серьезное. Наверное, из-за того, что я жил в Греции. Я встречался и играл с греческими музыкантами, что было довольно интересно, но записей мы никаких не делали».

Когда до него дошли слухи, что Дейв задумал выпустить пластинку ФЛОЙД без Роджера, Рик сказал: «Я понял, что мне нужно вернуться. Я скучал по работе». Поддавшись уговорам своей новой невесты — гречанки Франки, художницы по костюмам и бывшей модели, — летом 1986 года Рик встретился с

Дейвом, когда тот отдыхал на своей вилле в Линдос. «Если я тебе когда-нибудь понадоблюсь или ты захочешь поработать со мной, — вспоминает сказанное тогда Рик, — я буду только рад нашему сотрудничеству». Памятуя о неподобающем поведении Райта во время записи «The Wall», Гилмор сначала дал уклончивый ответ.

Тем временем 9 февраля «Дейв Гилмор и Друзья» дали коротенький концерт в лондонском Ройял Альберт-холле с целью сбора средств пострадавшим от землетрясения в Колумбии. В число «Друзей» вошли Саймон Филлипс, Мик Ральфе (Mick Ralphs), Майкл Камен и басист группы DEEP END Чачо Мерчан (Chucho Merchan), выступивший инициатором концерта. Дейв начал его одой Роджеру Уотерсу «You Know I'm Right», прозвучали также «Run Like Hell» и «Comfortably Numb».

Некоторые поклонники ФЛОЙД из числа собравшихся были обеспокоены лишними килограммами веса, которые набрал Гилмор. Прежде чем появиться в качестве фронтмена ПИНК ФЛОЙД, он, действительно, был озабочен тем, чтобы скинуть эти ненужные несколько фунтов.

Первым соло-проектом Роджера, официально получившего статус экс-флойдовца, стала звуковая дорожка к фильму. Ироничный полнометражный мультфильм «When The Wind Blows» рассказывал о престарелой паре, уцелевшей после атомного взрыва, лишь для того чтобы медленно-медленно умирать от радиации, был снят по мотивам новеллы Раймонда Бриггза (Raymond Briggs) и озвучен Джоном Милзом (John Mills) и Пегги Эшкрофт (Peggy Ashcroft) (такого рода фильм, длящийся полтора часа, высидеть в состоянии только озабоченный социальными проблемами мазохист или автор исследования о ПИНК ФЛОЙД).

Первая песня принадлежит Дэвиду Боуи, прежде работавшему над фильмом «Snowman», снятому Джимми Муракими (Jimmi Murakimi) по сценарию все того же Бриггза. Боуи и стал претендентом на написание всей музыки. Но в то время Белый герцог был занят другими анимационными фильмами — «Absolute Beginners» и «Labyrinth», а Уотерс, рассматривавший книгу Бриггза как «очень забавную и, следовательно, занявшую свою литературную нишу», дал свое согласие уже после начала съемок. В саундтрэк, выпущенный фирмой Virgin Records, вошли также композиции GENESIS, SQUEEZE, Пола Хардкасла (Paul Hardcastle) и Хью Корнуолла (Hugh Cornwell) из THE STRANGLERS, кое что из сделанного в фильме не звучит.

Сочинения Роджера Уотерса попали на вторую сторону альбома и представляют собой две добросовестно выполненные песни. Как «Towers Of Faith» (не попавшая в окончательный вариант фильма), так и «Folded Flags» (звучащая в последних

кадрах), — более убедительные и цельные, чем что-либо на «Pros And Cons». Первая из них затрагивала тему непрекращающихся религиозных раздоров на Святой Земле, а также бессмысленного национализма и догм (которые олицетворял собой некий «актеришка» из Вашингтона). На «Towers» есть и выпад против Гилмора, когда на смену повторяющимся строкам «Это — моя земля» («This is my land») приходит «Это — моя группа» («This is my band»). Уотерс также написал восемь соответствующих теме отрывков фоновой апокалиптической музыки и musique concrete.

Группу помогавших ему на «When The Wind Blows» музыкантов Уотерс назвал BLEEDING HEART BAND («Оркестр кровоточащего сердца»). Среди знакомых имен: гитарист Джей Степли, саксофонист Мел Коллинз и приглашенные вокалисты Пол Кэррак (Paul Carrack) (ранее — группа SQUEEZE и позднее — MIKE AND THE MECHANICS) и Клэр Торри (Clare Torry). Однако бывший звукоинженером и сопродюсером Ник Гриффитс говорит, что конечный результат Роджеру особой радости не принес. «Ни Роджера, ни меня не было поблизости, когда делалось наложение, и они его запороли. Мы проклинаем сами себя, и сегодня Роджер клянется, что больше никогда никому не позволит решать, как должна звучать его музыка».

* * *

В любом случае, «When The Wind Blows» был только пробным шаром будущего большого проекта Роджера «Radio K.A.O.S.», в котором он приступил к разработке темы опасности ядерной катастрофы (и — если мы вспомним фразу из мультфильма — «власть предержащих»). Ему помогали BLEEDING HEART BAND, в состав которых входили Энди Фэйрвезер-Лоу и сессионный барабанщик Грэм Броуд (Graham Broad), человек, мыслящий вполне коммерчески (то есть трезво).

Как и «The Wall», «Radio K.A.O.S.» было задумано как пластинка, концертное шоу и фильм (хотя в 1991 году наиболее близким к кино считался короткий видеофильм). Посвященный «всем тем, кто обнаружил себя в тисках монетаризма», альбом обладал закрученным (кто-то скажет: «дурацким»), даже по стандартам концептуального диска Уотерса, сюжетом. Такую историю, как признавался сам Роджер, трудно было вместить в рамки одной пластинки.

Главный персонаж — Билли — прообразом которого послужил страдавший врожденным церебральным параличом Кристи Браун (Christy Brown), к тому же — прозябающий в

неизвестности художник-самоучка (недавно о нем был снят фильм «Моя левая нога» («My Left Foot») из переживающего депрессию шахтерского городка в Уэльсе. Когда его брат-близнец Бенни попадает в тюрьму за яростный протест против закрытия шахты «рыночными силами», Билли отправляют пожить к дяде в Лос-Анджелес. Отчаянно одинокий и скучающий по родному дому, он развивает в себе способности настраиваться на любимые радиоволны («Radio Waves» — название первой песни), не прибегая к помощи радиоприемника. Используя компьютеры и синтезаторы речи, Билли (которого Уотерс называл «символом того, как легко недооценивать людей») в итоге учится говорить и начинает общаться со своим любимым диск-жокеем по телефону.

«Radio K.A.O.S.» выстроено в форме диалога между Билли и диск-жокеем, прототипом которого стал Джим Лэдд (Jim Ladd), чья радиостанция KMET в действительности начала выдавать в эфир коммерческую музыку и избавлялась от старого персонала. Согласно напечатанному в пресс-релизе Уотерса, «Билли и Джим озабочены одним и тем же — растущим влиянием рыночных сил на повседневную жизнь. Диск-жокеи опасаются полного обезличивания радио, а Билли — того, что использование спутников связи, вместо объединения людей, привело планету на грань катастрофы». (И далее Уотерс выражает свою обеспокоенность тем, что «буйно разросшиеся, ничем не ограниченные рыночные силы подминают под себя все эти чертовы жизни и превращают наш мир в такое ужасное место, что и жить-то в нем не хочется.)

Будучи калекой во всем, но только не душой, Билли не только совершенствует свои сверхъестественные способности до такой степени, что он «может контролировать самые мощные компьютеры в мире», но также замышляет преподать планете урок объявлением ложной ядерной атаки с четырехминутным предупреждением (песня «Four Minutes» ровно столько и длится, что, впрочем, соответствует лучшим традициям «Pros And Cons»). Кульминацией песенного цикла является вещь, которую обозреватель «Sounds» назвал «приливом невнятной сентиментальности», — «The Tide Is Turning». Основой для написания этого «прилива» послужили организованные Бобом Гелдофом концерты LIVE AID, когда музыканты, пускай в течение одного дня, но воспользовались для трансляции «мечом опасной технологии», получив его из рук Бога Войны. «Ну, по крайней мере, у слушателей «Radio K.A.O.S.» есть больше оснований для оптимизма, чем у тех, кто слушал «The Final Cut»…».

«План Роджера — очень личностный и эффектный, — говорит Ник Гриффитс, — я всегда чувствовал, что там, где есть тень,

должен быть свет, т.е. должно соблюдаться равновесие. В конце концов от того, как «The Wall» охаживает тебя молотом по голове, становится больно. Это то, что я всегда пытался по-своему изменить: «Все так печально, не так ли? Нельзя ли придумать счастливый конец?». В итоге на «Radio K.A.O.S.» я свое получил».

Роджер признался, что на написание цикла под рабочим названием «Дом» («Ноте») его вдохновила пара событий, напоминающих процесс строительства «The Wall». Первое из них произошло с ним в Лос-Анджелесе. Скрывающийся от уплаты чрезмерных налогов Уотерс называл этот город «пластиковой пустошью», пока не услышал (и лично не встретился) с Джимом Лэддом. «Я не ожидал услышать что-то такое анархичное, умное и смешное, — признался он. — Это заставило меня осознать, что все мои предрассудки… не имели под собой никакой почвы. А это — тот урок, который получаешь не слишком часто: нельзя сваливать в одну кучу расы, убеждения, цвета и культуры. Везде найдутся свои зануды и свои яркие личности, приятные люди и не очень».

Второе происшествие приключилось с Роджером в Уэльсе. Он там путешествовал, чтобы записать мужской хор POUNTAR-DOULAIS MALE VOICE CHOIR для ремейка саундтрэка «Bring The Boys Back Home» к фильму, и был «поражен их беспредельной человечностью». Так же, как и Лэдд, они будут торжественно отмечены на альбоме, создателя которого они так вдохновили.

Судя по всему, у «Radio K.A.O.S.» есть один неоплаченный должок двадцатилетней давности (правда, неосознанный) перед THE WHO. Билли не только напоминает Tommy (оба они развивают экстрасенсорные способности, чтобы как-то компенсировать свои физические недостатки), но и форма пластинки — радиошоу — напоминает «The Who Sell Out». Кроме того, придуманная лос-анджелесская радиостанция К.А.О.С. находится на расстоянии жизни одного поколения и одного континента от пиратской «Radio London», а Уотерс собирался снабдить свою «станцию» наиболее жесткой и современно звучащей на тот момент музыкой. Для этого при сочинении песен он применял драм-машинку Linn, а к Гриффитсу приставил весьма авторитетного в области высоких технологий продюсера Яна Ритчи (Ian Ritchie).

Альбом «Radio K.A.O.S.» был записан в «The Billiard Room» («Бильярдной комнате») дома Роджера Уотерса в Барнесе, в западном Лондоне. Так называлась домашняя студия, о которой Гриффитс говорил, что «она — в числе лучших в стране». На запись ушел целый год. «Radio K.A.O.S.» появился в июне 1987 г. Эта работа оказалась, бесспорно, гораздо сильнее «Pros And Cons».

Но есть в ней что-то холодное и бессодержательное, как будто тексты и высокие технологии не оставили достаточно воздуха — МУЗЫКЕ дышалось с трудом.

Гриффитс признает THE BLEEDING HEART «группой что надо, ГОРЯЧЕЙ группой, одной из лучших в мире», но добавляет, что, «когда я работаю над одним из трэков Роджера, меня не покидает ощущение, что здесь бы действительно не помешала хорошая партия гитары. А ведь есть только один гитарист, который по всем параметрам отвечает Роджеру. Сегодня Уотерс — великодушный диктатор, который платит свои деньги и получает все то, что он хочет. ФЛОЙД работали потому, что у них было какое-то ПОДОБИЕ демократии».

«Мне бы хотелось увидеть ФЛОЙД снова вместе, просто ужасно, сколько времени потеряно зря! Творческие процессы внутри группы происходили таким образом, что сумма всех составляющих была ГОРАЗДО более впечатляющей, чем деятельность каждой из этих составляющих в отдельности. Дейв и Роджер здорово дополняли друг друга».

Тем временем Гилмор все больше и больше склонялся к мысли, что Уотерс нуждался в нем больше, чем сам Дейв (и ПИНК ФЛОЙД) в Роджере. Чтобы провести эту мысль в жизнь, он был не прочь воспользоваться услугами большого количества приглашенных талантливых музыкантов в работе над проектом, который получит название «A Momentary Lapse Of Reason». По мнению некоторых критиков, этот продукт станет подтверждением суррогатной сути нового ФЛОЙД. Но Дейв (как и многие из его коллег) были готовы поспорить, что он просто-напросто был щедрее, чем Уотерс, упоминая имена тех, кто такого упоминания заслуживал.

Джон Кэрин вспоминает, как вскоре после «Live Aid», во время внеплановой записи в домашней студии Дейва он подобрал вступление и определил последовательность аккордов. К тому времени, когда для работы над альбомом пригласили клавишника-синтезаторщика, были написаны тексты и придумано название — «Learning To Fly». Кэрин, который забыл в самом начале записать аккорды, в первую очередь, был приятно удивлен, увидев на обложке свое имя как соавтора-композитора: «Это просто показывает, что за классный парень этот Дейв».

«Когда Дейв сталкивается с различными людьми и ситуациями, — говорит Кэрин, — это выявляет различные стороны его личности. Работая с гитаристом ROXY MUSIC Филом Манзанерой (Phil Manzanera) над «One Slip», он написал текст, который при иных обстоятельствах едва ли появился бы на свет». По мнению Джона, пост-уотерсовские песни ФЛОЙД «на 99

процентов принадлежат Дейву».

Соавтором текстов Гилмора на «Learning To Fly», а также в душещипательной «общечеловеческой» балладе «On The Turning Away» и более поверхностной «Dogs Of War» выступил Энтони Мур (Anthony Moore) (чью группу SLAPP HAPPY продюсировал Питер Дженнер). На написание «Learning To Fly» Дейва вдохновили полученные им самим уроки самолетовождения или, если быть более точным, «тот факт, что несколько дней подряд с самого утра Энтони работал, а я даже носа туда не совал. Я просто звонил, разговаривал с кем-нибудь, и они передавали: «Дейва сегодня не будет, потому что он учится летать». Это, по словам Гилмора, послужило «отправной точкой» для «чего-то более всеобъемлющего», где «обучение искусству летать» является метафорой, передающей состояние человека, пытающегося ощутить полет всей душой, смотрящего в

«…the circling sky
Tongue-tied and twisted,
Just an earthbound misfit
I».
(«…обнимающее во всех сторон небо,
Немеющий от восторга и озадаченный
Всего лишь земной неудачник
Я»).

Несмотря на все замечания Роджера по поводу «A Momentary Lapse Of Reason», едва ли получившая в конце 1980-х годов много платины какая-либо другая продукция была более поэтичной, чем этот альбом.

Ключевым партнером Гилмора в новом проекте — по крайней мере, в творческом плане — был Боб Эзрин, который получит солидную сумму в качестве гонорара за альбом. Уотерс клялся, что Эзрин на самом деле согласился продюсировать «Radio K.A.O.S.», но позже прельстился возможной перспективой получения гораздо больших денег от выпуска того, что Роджер называл «подделкой под ФЛОЙД». Боб, однако, заметил, что идея работы с Уотерсом его как раз и не «грела», и Гилмор охотнее Уотерса мог согласовывать расписание смен звукозаписи со всякими семейными делами Эзрина: и, в конце концов, «Дейву и мне было гораздо легче сделать НАШУ версию флойдовского альбома».

Обеспокоенные тем, что ни одну пластинку ПИНК ФЛОЙД нельзя назвать совершенной и завершенной, если она не концептуальна, но не имея возможности придумать такую

концепцию, Гилмор и Эзрин обратились за помощью к таким мощным концептуалистам, как Эрик Стюарт (Eric Stewart) из TEN CC (который только что помог попавшему в тупик Полу Маккартни с идеей альбома «Press To Play») и ливерпульский поэт Роджер Макгау (Roger McGough). Этому Роджеру как-то раз пришлось поработать с Майком Маккартни (Mike McCartney) в группе SCAFFOLD. Потом появились кое-какие планы совместной работы с приятелем Боба из Канады, автором песен Кэролом Поупом (Carol Pope). Но в итоге, по словам Эзрина, он и Дейв «решили, что самое важное — это атмосфера», и не стали заморачиваться на «идее» в ущерб атмосфере, в которой они работали.

Дело происходило на Темзе, в плавающем доме Дейва под названием «Астория», который он превратил в звукозаписывающую студию. Они бросили якорь в 16 милях от Лондона. Как сказал Боб, образ реки сначала «выпирал буквально отовсюду», во всех песнях. На каком-то этапе в их число вошло и примирительное прощание с Уотерсом «Be Peace With You» («Оставайся с миром»). Последующие события, однако, сделали невозможным появление этой песни на альбоме.

На начальной стадии никто даже не был уверен, что проект продержится на плаву. В публичных заявлениях Дейв утверждал, что песни, в записи которых принимал участие бас-гитарист Тони Левин (Tony Levin), могут войти в очередной соло-альбом или послужить основой материала для совершенно новой группы. Но его звукозаписывающие компании, однако, делали ставку на новый альбом ПИНК ФЛОЙД, так что им совсем не по вкусу пришлись заявления Дейва. Гилмору вместе с Эзрином вынесли строгое предупреждение, а Стивен Ральбовски (Stephen Ralbovsky) с CBS прямо сказал ему: «От ПИНК ФЛОЙД в этой музыке ни хрена не осталось!». Желание Гилмора переделать весь материал совпало с желанием всех заинтересованных лиц сохранить (насколько это, естественно, было возможным) самое высокое качество, которым всегда отличалась лучшая продукция ФЛОЙД. Так объяснял ситуацию Эзрин. Роджер думал по-другому: он все списывал на некий заговор, душок которого просачивался даже из кабинетов функционеров корпорации. Целью данного заговора была разработка выгодного, приносящего прибыль саунда ФЛОЙД. Как бы там ни было, в новом проекте ФЛОЙД были задействованы 15 самых лучших сессионных музыкантов (включая продюсера Мадонны Пэта Леонарда (Pat Leonard), который стал соавтором «Yet Another Movie»). Впоследствии в работе над пластинкой участвовало еще 18 музыкантов и техников. Клеветники больше всего бесились по поводу

присутствия двух хорошо известных барабанщиков со стороны — Кармина Эппайса (Carmine Appice) и Джима Келтнера (Jim Keltner). Ник Мейсон (который для Дейва был теперь не столько музыкантом, сколько деловым партнером), по слухам, сказал Кармину Эппайсу, что он слишком долго не практиковался и поэтому не рискует исполнить все партии ударных сам. Однако он взял на себя ответственность за звуковые эффекты и, плюс ко всему, теперь имел потрясающее звание «единственного музыканта ФЛОЙД, работавшего в группе с первого дня ее существования».

При всем уважении к Гилмору и К° сегодня нелегко вспоминать, что в 1986 году очень немногие в мире рок-музыки могли представить себе равнозначный прежнему ФЛОЙД без Уотерса. «Это было довольно обременительной задачей — собраться с силами и выпустить новый альбом ФЛОЙД, — говорит Сторм Торгесон, — и на Дейва запросто могли посыпаться все шишки. Он занялся практически неподъемным делом. Проще было бы записать еще один гилморовский сольник. Думаю, ему нужна была вся наша помощь, на которую мы были бы только способны».

«Возвращаться назад нельзя, — говорит Гилмор, — нужно искать всевозможные новые пути: и в самой работе, и в координации действий, и во взаимоотношениях. Эту пластинку мы делали не в такой изоляции, как другие альбомы ФЛОЙД. В этом случае все было другим, абсолютно другим». В конце концов, на все 100% извлекая пользу из своей репутации «высокотехничной» группы, новые ФЛОЙД сделали цифровую запись, а огромное количество отдельных фрагментов было пропущено через MIDI-систему с помощью эпловского компьютера «Макинтош».

К тому моменту Дейв в полной мере оценил значение присутствия Рика Райта, одно только имя которого могло вызвать доверие к проекту нового ФЛОЙДА в мире. В состав вошло столько же оригинальных музыкантов квартета, сколько их было на последнем диске ПИНК ФЛОЙД. «Я полагал, то это придаст нам силы и с юридической, и с музыкальной точек зрения», — признался Гилмор Карлу Даллasу (обратите внимание на последовательность приоритетов!).

Естественно, Райта пригласили в плавающую студию. Как он вспоминает: «Обе стороны сказали: «Посмотрим, как пойдет дело»…». Но, поскольку весь материал уже находился в работе, а Гилмор, Кэрин и Эзрин написали большую часть партий клавишных инструментов (включая все секвенсоры), на долю Райта выпало не так уж много. Его вклад ограничился

поддержкой вверенного ему органа Hammond и фортепьяно Rhodes и несколькими вокальными гармониями. Единственное соло Райта (на «One The Turning Away») исчезло после сведения «не потому, что оно им не нравилось, — объясняет Рик, — просто посчитали, что оно здесь не к месту» (не легче пришлось Эзрину и Кэрину с претенциозной оркестровкой, которую они написали к этой песне: Гилмор решил, что она также не подходит).

Дейв позднее заявил тележурналисту Би-Би-Си, что ощущение, возникшее «в первый день, когда мы втроем собрались вместе… сродни тому, когда ты надеваешь старую, удобную пару обуви». На секунду забудем о том, какой вклад в действительности был сделан Ником и Риком, — он был признан Мейсоном, а Роджер его всячески преуменьшал, коварно объясняя, что Дейв к тому же изобрел колесо и написал весь материал для БИТЛЗ. Трое почтенных ветеранов чувствовали свою абсолютную совместимость хотя бы в том, что они на самом деле все «вернулись» к себе — и в музыкальном плане, и в эмоциональном. На старых альбомах Гилмор и Мейсон играли, чуть-чуть ОТСТАВАЯ от ритма, в отличие от Уотерса, чья агрессивность всегда выделяла его среди других участников группы (обратите внимание, как изменился темп песен на альбомах Роджера).

В марте 1987 года Ник на некоторое время присоединился к Дейву на сцене во время «The Secret Policeman's Third Ball», концерта-бенефиса для организации «Amnesty International», в финале песни Боба Дилана «I Shall Be Released» с участием всех звезд. Но это не помешало Гилмору — который в тот вечер выступил также в качестве гитариста Кейт Буш (Kate Bush) — воспользоваться случаем и поискать второго барабанщика для ФЛОЙД. Гэри Уоллис (Gary Wallis) из группы Ника Кершо (Nick Kershaw), молодой, воспитанный на классической школе, ударник, весьма смутно представлял, что кто-то «стоял рядом со мной, подглядывая за каждым моим шагом. Не знаю, кто это был, но я продолжал свой саунд-check. А дальше мне позвонили и спросили: «Хочешь отправиться в турне с ПИНК ФЛОЙД?».

Что касается Райта, его реабилитация не простиралась так далеко, чтобы зачислить его полноценным участником и компаньоном группы (частично, как он сам сказал, по настоянию его собственных адвокатов, которые предупредили, что в таком случае он станет ответчиком по антифлойдовским искам Уотерса, а частично потому, что, как признался Гилмор, он и Мейсон «очень не хотели иметь лишних компаньонов — мы вложили деньги и взяли на себя огромный риск, и теперь хотели получить самую большую долю»). Вместо этого, к моменту, когда группа

отправилась в турне, Рику положили зарплату в размере 11 тысяч фунтов в неделю. Ему также было гарантировано участие в новых записях и торговых операциях коллектива.

Самые худшие опасения Роджера подтвердились осенью на заседании совета директоров Pink Floyd Music Ltd (с 1973 года — расчетный орган для всех относящихся к ФЛОЙД финансовых операций, директорами и держателями акций в которой были О'Рурк, Уотерс, Гилмор, Мейсон и Райт). На этом заседании он узнал об открытии нового банковского счета для выплат и получения денег под «новый проект ПИНК ФЛОЙД». Тогда-то Роджер и сделал первый открытый выпад в войне, которую один безымянный участник назвал «борьбой мании величия Уотерса против тайного разочарования Гилмора, перешедшего в яростное желание мести». 31 октября, в канун Дня всех святых 1986 года, Роджер начал судебное разбирательство в Верховном суде с целью положить конец партнерству и, таким образом, раз и навсегда уничтожить группу.

ПИНК ФЛОЙД стали, как заявил Уотерс, «выдохнувшейся творческой единицей, и этот факт следует признать, для того чтобы сохранить целостность и репутацию имени… Признать такое было бы вполне честно и реалистично. Группа практически распалась, и ей следует дать возможность с достоинством покинуть музыкальную сцену». Когда адвокаты Роджера обнаружили, что соглашение о партнерстве никогда не было зафиксировано на бумаге (а это означало, что его аннулирование практически не скажется на планах Гилмора и К°), они вновь обратились в Верховный суд за «разъяснением», которое бы постановило, что Pink Floyd Music Ltd, поскольку она была создана на благо всей группы, «должна действовать в соответствии с единодушным желанием группы». Такое определение дало бы Уотерсу возможность наложить вето на любое дальнейшее использование названия ПИНК ФЛОЙД.

Действуя таким образом, Уотерс совершил поворот на 180 градусов относительно своей прежней позиции, когда он сам предложил Гилмору и Мейсону сохранить название группы. Как признался позже Роджер, он поступил так «во имя спокойной жизни», не углубляясь в детали чисто этического плана. Уотерса также привел в ярость предъявленный ЕМУ четырьмя месяцами раньше иск О'Рурка с требованием выплаты 25 тысяч фунтов в качестве комиссионного вознаграждения.

Команда Гилмора ответила пресс-релизом собственного сочинения: «Сила ПИНК ФЛОЙД всегда заключалась в талантах всех четырех участников группы. Сказать по правде, нам будет не

хватать художественного вклада Роджера. Однако мы будем продолжать работать вместе, как прежде…».

«Мы удивлены тем, что Роджер считает, будто коллектив представляет собой «выдохнувшуюся творческую единицу», поскольку он не имел никакого отношения к находящемуся в работе проекту. Нас всех очень обрадовал новой материал, и мы предпочитаем, чтобы о силе будущего альбома ПИНК ФЛОЙД судила непосредственно сама публика».

Без обиняков Дейв заявил репортеру «Sunday Times»: «Роджер — собака на сене, и я собираюсь побороть его… Пока никто, кроме него, еще не утверждал, что «ПИНК ФЛОЙД — это я». Тот, кто утверждает подобное, — в высшей степени самонадеян».

«В жизни Роджера было несколько моментов, — позднее заметил Ник Мейсон, — когда он здорово «наезжал» на остальных, отстаивая свою точку зрения и заставляя делать то, что хочет он. Думаю, он был изумлен тем, что произошло. Он действительно ВЕРИЛ, что без него мы ничего не можем сделать. Роджер уверен, что это он все сделал. Это всегда проблема, когда общаешься с людьми, которые именно ВЕРЯТ».

Не один Питер Дженнер заметил иронию в том, что, «когда Роджер сказал, что займется сольной карьерой, ПИНК ФЛОЙД больше не существует. Мне казалось, что кто ушел, так это СИД, но они продолжали, и никому до этого не было никакого дела. Это была группа Сида — ОН был творческой движущей силой, а они называли себя ПИНК ФЛОЙД, исполняли его песни и разрабатывали, в основном, его идеи. Так что, если ушел Роджер, а все остальные остались, — что ж, отлично, это ЕГО решение».

«Точно так же, как я говорил: «Они не смогут справиться без Сида», Роджер теперь говорит: «Они не смогут БЕЗ МЕНЯ»…».

«Дело в том, — говорит Гилмор, — что Роджер ушел, и я — единственный, кто мог взвалить на свои плечи этот груз и нести его. Если я не хочу зачеркнуть двадцать лет моей работы и снова приняться за сольную карьеру, значит это — то, что мне нужно было делать. Здорово было бы начать сольную карьеру по нескольким соображениям: приятно быть совершенно свободным и делать именно то, что тебе хочется и когда тебе хочется. Но для людей мое имя — пустой звук. Около двадцати лет моей жизни ушло отнюдь не на засветку меня лично. Я потратил двадцать лет на то, чтобы добиться известности для названия ПИНК ФЛОЙД».

10 ноября 1986 года фирма EMI опубликовала свое собственное заявление: «ПИНК ФЛОЙД существуют, находятся в прекрасной форме и записываются в Англии».

Глава 24. Для нас и для них

Название нового альбома ПИНК ФЛОЙД оставалось под вопросом до самого последнего момента. Возможные варианты включали: «О клятвах нарушенных» («Of Promises Broken»), «Признаки жизни» («Signs Of Life») и «Заблуждения Зрелого Возраста» («Delusions Of Maturity»). Наконец остановились на «Мгновенном помутнении рассудка» («A Momentary Lapse Of Reason») (строчка из «One Slip»), несмотря на глубокое убеждение Дейва в том, что «такое название для попсовой пластинки чересчур навороченное». Оно послужило прекрасной мишенью и для саркастических замечаний Роджера Уотерса — хотя точно так же он воспринял бы и любой другой вариант.

Для придания продукту еще большей привлекательности в качестве дизайнера cover'a Дейв пригласил Сторма Торгесона, как это бывало в старые добрые времена. Хотя за последние пять лет Сторм не создал ни одной обложки (в 80-е годы он занимался съемками видео для показа во время исполнения нового материала на концертах), его сюрреалистическое видение больничных кроватей на берегу должно было стать окончательным подтверждением того, что альбом «A Momentary Lapse Of Reason» — произведение флойдовское, причем до мозга костей.

Основой для создания Торгесоном такого поразительного образа стала фраза «видения пустой кровати» («visions of an empty bed» — из «Yet Another Movie» и несколько размытая мысль Гилмора о «кровати в доме на Средиземноморье со следами исчезающих человеческих отношений, от которых осталось лишь эхо». Это натолкнуло Сторма на мысль: «Вместо «следов» мы должны использовать много конкретных кроватей. Я просто подумал, что было бы забавно увидеть сразу 800 кроватей, выстроившихся в ряд». Затем его партнер Колин Элджин (Colin Elgin) «превратил придуманный мной образ в настоящую РЕКУ из коек». Что, в свою очередь, могло бы расцениваться как ловкая инверсия выражения «the bed of a river» («дно реки»). Так этот образ опять привязывался к лейтмотиву альбома. «Осуществить задумку было чертовски трудно, — говорит Торгесон. — Ни с того ни с сего пошел дождь, а все 800 кроватей выставлены и все — заправлены. Пришлось опять их втаскивать в помещение. Но сработало это отлично, покупатели улыбаются, когда видят обложку. Потому что она — не подделка. Люди знают, что на картинке все настоящее».

Выпущенный в 1987 году «A Momentary Lapse Of Reason» не

только выглядел как альбом ПИНК ФЛОЙД, но и по звучанию был больше всех других похож на классический ФЛОЙД времен «Wish You Were Here». Это было возвращение, говоря словами Хью Филдера (Hugh Fielder) из журнала «Sounds», «назад, через стену, туда, где бриллианты безумны, а у луны есть темные стороны, а у матерей — атомные сердца». И для давних поклонников группы — не тех случайных покупателей пластинок, которые не имеют ни малейшего представления о Роджере Уотерсе и Дэвиде Гилморе, -«Momentary Lapse» звучал на удивление ХОРОШО и гораздо интереснее, чем «Radio K.A.O.S.».

В отличие от альбома Роджера Уотерса, «Мгновенное помутнение» добилось мгновенного и серьезного коммерческого успеха, поднявшись до третьего места в чартах «Billboard» и в одних лишь США разошедшись тиражом свыше трех миллионов экземпляров. Подобная статистика отражает не только то. что название ФЛОЙД не нуждалось ни в каких рекомендациях (и служило в шоу-бизнесе своеобразной гарантией), но и то, что отпадала необходимость поднимать кошмарную шумиху вокруг предстоящего турне: например, во время турне Дэвида Боуи были сплошные аншлаги на стадионах по всей Америке, однако ЕГО последний альбом исчез бесследно. Популярность «Momentary Lapse», наоборот, застала врасплох большинство представителей шоу-бизнеса, которые долгое время Роджера Уотерса связывали с образом Пинка и не заметили, что «About Face» Гилмора звучал более по-флойдовски, чем исконно флойдовский «The Final Cut», не говоря уже о «The Pros And Cons Of Hitch Hiking».

Действительно, Гилмор представлял «Momentary Lapse» как ВОССОЗДАНИЕ духа подлинного старого ПИНК ФЛОЙД. «У меня было полным-полно проблем с тем направлением, в котором шла группа до ухода Роджера, — сказал он. — Я думал, что тексты песен получались очень насыщенными из-за того, что нельзя было наплевательски относиться к важности особого значения некоторых слов.

Музыка превратилась в средство для передачи смысла слов и стала не очень интересной… «Dark Side Of The Moon» и «Wish You Were Here» были хороши не только благодаря вкладу Роджера, но и потому, что в них поддерживалось правильное соотношение между музыкой и текстами, не то что на последних альбомах. Именно этого я и пытался добиться на «Momentary Lapse Of Reason» — сфокусировать больше внимания на музыке и восстановить утраченное равновесие».

И вновь можно только удивляться тому, что Роджера Уотерса никогда не интересовало восстановление хотя бы чего-нибудь. Не то чтобы у него не хватало смелости его соперников (даже если

это означало полный отход в сторону от того, что ожидали поклонники ФЛОЙД, и — в итоге — уход из группы). «Он постоянно развивает артистическую сторону, или, если хотите, свои наваждения», — признает дизайнер Джонатан Парк (Jonathan Park), который (вместе с Марком Фишером) отказался от участия в гилморовском турне в честь возрождения ФЛОЙД, предпочтя ему «Radio K.A.O.S.». Спор между безжалостным Уотерсом и его относительно самодовольными бывшими коллегами в наибольшей степени затрагивал вопрос желательности и возможности возрождения общей былой славы.

Появление «Momentary Lapse» сразу вслед за «Radio K.A.O.S.» и проведение одновременных турне повлекло за собой новый всплеск негативных эмоций и вражды. Так, раз и навсегда, пала вроде бы несокрушимая анонимность ПИНК ФЛОЙД под перекрестным огнем атак и контратак в прессе.

«Почти забываешь, что это РОК-Н-РОЛЛЬНАЯ группа», — говорит Дэвид Фрик, пользовавшийся материалом, полученным как от одной, так и от другой стороны, для написания большой статьи в журнале «Rolling Stone». — Все больше смахивало на историю Мартина Лютера и споров о подлинном значении Креста». Материал приковал к себе внимание зрителей: «флойдовский» номер журнала стал самым продаваемым за 1987 год.

«…«Momentary Lapse» является «подделкой», — заявил Уотерс Фрику. — Если уж кого-то из нас и можно называть ПИНК ФЛОЙД, так это — меня». По британскому «Radio Clyde» Роджер объявил, что его бывшие коллеги затеяли все только ради денег, и «лично я думаю, что это — позор. Поймите меня правильно. Я любил ПИНК ФЛОЙД. Все происходящее сейчас меня очень задевает. Думаю, нужно было оставаться такими, какими мы были, — серьезной рок-группой, пытавшейся хорошо работать, вплоть до момента своего распада. А после распада нужно было забыть обо всем — во всяком случае, мне так думается. Но доллар соблазнителен… Ох, как он соблазнителен!».

По словам Дейва, Роджер рассылал письма с угрозами всем промоутерам в Северной Америке. «Мы потратили кучу денег на борьбу с ним. В каждом городе мы вынуждены были содержать по команде адвокатов на тот случай, если нас неожиданно вызовут в суд и нам будет нужен кто-нибудь, кто может явиться туда через 20 минут. Такого ни разу не случилось, но мы должны были быть во всеоружии».

Оборонительно-наступательные маневры Гилмора и Мейсона часто выглядели как обмен колкостями. Когда, например, один из

репортеров спросил Ника о его самом страшном кошмаре, тот ответил: «Роджер возвращается в ПИНК ФЛОЙД!». А Дейв подчеркнул, что вечно угрюмая группа все же обладала чувством юмора, и добавил: «Думаю, что все-таки один раз в год Роджер смеялся».

В глазах журналистов Гилмор и Мейсон (которого Уотерс считал главным предателем) были несомненно более приветливыми и сговорчивыми, чем их оппонент. Симпатизировавшая им пресса, в свою очередь, сыграла определенную роль в том, что они одержали полную победу в сражении за сердца и умы (а также бумажники) музыкальной клиентуры.

У Роджера были свои адвокаты. Среди них особенно выделялся Тимоти Уайт, который написал явно проуотерсовское разоблачающее заявление для журнала «Penthouse». «В условиях возникновения подобных противоречий внутри ФЛОЙД, — писал Уайт, — я вижу Уотерса личностью, чьи чувства задеты; подобно многим чувствительным людям, Роджер не всегда знает, как эффективно бороться. В отличие от него, по-моему, у Гилмора есть талант умелого и недоброжелательного боевого генерала устраивать закулисные махинации. Вот чем он силен в этой драке».

Сражаясь, они почти в буквальном смысле слова поливали друг друга грязью. Например в газете «Sun» появилась статья, в которой утверждалось, что Уотерс «заплатил за изготовление 150 рулонов туалетной бумаги с портретом Гилмора на каждом листке». Хотя скандальная газетенка Руперта Мердока (Rupert Murdock) не считалась самым надежным источником правдивой информации, такая история продемонстрировала, насколько отвратительной — и публичной — стала эта «флойдовская» война.

«Если бы так себя вели чьи-нибудь дети, если бы они дрались на глазах у всех, как мы, — говорит Ник Мейсон, — я бы страшно разозлился на них. Никаких карманных денег целую неделю!». Он убежден, что «Уотерс хотел, чтобы группе пришел конец, и так бы оно и произошло, если бы он в ней остался. Его уход — самая его большая ошибка. Он ушел, а группа взяла да и воскресла из пепла».

«Роджер сказал, что творчески ансамбль мертв. Верно — он был мертв. Роджер буквально зверски давил на Дейва, особенно последнее время, когда он сам стремился сделать все больше и больше. Целая команда ходила под страхом увольнения, но, думаю, Дейв едва ли это понимал».

«В шоу-бизнесе, особенно в нашем почтенном возрасте, когда

неожиданно приходится с кем-то сражаться, а кто-то неожиданно начинает наскакивать на тебя, нужно быстрее шевелиться. На создание альбома у нас могло уйти пять лет, но Роджер смотрел на нас через прицел, и мы управились за 10 месяцев. То же самое получилось и с турне, без долгих размышлений типа: «Стоит нам ехать или нет?». Вместо этого слышалось: «Едем НЕМЕДЛЕННО. Кто нам нужен? Как мы все организуем?». Все пришло в движение».

«Я считаю, что большинство групп работает лучше, когда они слегка голодны, когда они хотят утвердиться. Вот почему молодые команды всегда мощнее. Там присутствует дух группы. Каждый желает добавить что-то свое, сделать все сообща. Это позже начинаются дрязги, когда всех волнует — кто что написал и сделал, кто лидер в группе и могут ли они позволить себе купить еще один дом на юге Франции».

Гилмор и Мейсон согласились отдать Уотерсу все юридические права без исключения на все, что относилось к шоу «The Wall». Однако, в конечном счете, Роджеру пришлось признать, что «единственный случай заинтересованности закона во мне — это когда говорят: «Хорошо, если ты собираешься называть себя ПИНК ФЛОЙД, я требую, чтобы мне заплатили двадцать или двадцать пять процентов от пирога». А я-то не заинтересован в таком пироге! Так что, думаю, многого мне сделать не удастся».

Завершая работу над альбомом, Гилмор и Мейсон вместе со светохудожником Марком Брикманом, исполнительным директором (и долгое время шефом «Britannia Row») Робби Уильямсом (Robbie Williams), художником по декорациям Полом Стейплзом (Paul Staples) и менеджером Моррисом Лайдой (Morris Lyda) потратили пять месяцев на разработку нового сценического шоу ПИНК ФЛОЙД. Затраты на проведение турне превысили три миллиона долларов, которые Нику и Дейву пришлось выложить из собственного кармана. Даже Стив О'Рурк еще не был достаточно уверен в правоте затеянного дела, чтобы вложить что-нибудь из своих средств.

Гилмор говорит, что он и Мейсон «напечатали список названий композиций со всех пластинок. Напротив каждой из них написали, почему их стоит играть или, наоборот, не стоит. Например, пел ли я и был ли я соавтором, или: был ли Рик соавтором, или: были ли у нас подходящие кинокадры к этому отрывку, или: была ли та или иная песня потрясающей». Гилмор отмечает, что он исполняет основную вокальную партию на трех из прошедших финальный отбор песнях: «Shine On You Crazy Diamond», «Another Brick In The Wall (Part 2)» и «Run Like Hell».

Первоначально предполагалось исполнение (правда, лишь на некоторых концертах) полностью «Dark Side Of The Moon», но, как говорит Мейсон, «это было бы нежелательно, ведь, когда ездишь из города в город с шоу, такой подход не дает полного представления о нашем творчестве. Люди будут разочарованы, не услышав песен с «Wish You Were Here» и «The Wall», а было бы неправильно как бы пятиться и оглядываться назад. Но как идея на будущее она мне все еще нравится».

В итоге не отобрали ни одной песни с «The Final Cut» (что неудивительно) или «Animals», хотя «Sheep» чуть было не попали в число одобренных номеров, а знаменитая 40-футовая свинья в конце концов примет участие в концертах. Правда, хрюшке изменили пол. Дейв и Ник сговорились покуситься на копирайт Роджера, заявленный на саму идею присутствия в шоу такой свинки, и снабдили «ее» отличной парой яиц — balls. Творчество до появления «Dark Side» было представлено лишь «One Of These Days» и некоторое время открывавшей концерты «Echoes», а «Арнольд Лейн» исполнялся днем во время настройки.

«Есть много материала, — говорит Мейсон, — который как бы совсем ранний, и это чувствуется, наверное, в текстах». «Даже когда ансамбль исполнял принимавшуюся на ура «Echoes», — замечает он, — Дейв чувствовал себя не очень комфортно, распевая об альбатросе и солнечном свете. Получался… э-э… небольшой перебор… Хм, хм»…». Валяющий дурака барабанщик хмыкает и закатывает глаза.

«Я люблю «Astronomy Domine». Проблема в том, что приходится возвращаться к «Книге бытия» и освоению космоса. Думаю, у приближающегося к среднему возрасту Дейва, если он станет выкрикивать эту информацию публике, могут возникнуть трудности. Гораздо легче говорить о том, как трудна жизнь и как достало такое положение вещей».

Конечно же, такая тематика долгое время была любимым коньком Роджера. Гилмор настаивает, что конфликт между ним и Уотерсом никогда не распространялся на его оценку текстов Роджера: «Почему я ни с того ни с сего должен чувствовать себя не в своей тарелке, исполняя песни, которые я совершенно нормально пел целых десять лет? Отличные тексты, я с ними полностью согласен и могу их полностью отнести к самому себе. Я был бы только горд, если бы мне удалось написать что-нибудь подобное».

«Даже те песни, которые Роджер, так скажем, писал сам, — добавляет он, — никогда не создавались только им одним от первой до последней ноты. Трудно было точно сказать что-либо, пока не завершалась работа над всей пластинкой. В

заключительной части «Another Brick In The Wall (Part 2)» не он сочинял гитарное соло или придумывал аккорды. Не он «выдавал» партию ударника, партию ритм-гитары. Я не собираюсь забывать то, над чем я трудился в поте лица, или заниматься чем-то другим лишь потому, что говорят: это, мол, написал Роджер. Жизнь слишком коротка».

В качестве музыкантов Гилмор пригласил своего старого друга Тима Ренвика как второго гитариста, Джона Кэрина — на клавишные, Скотта Пейджа (Scott Page) (он играл и на «A Momentary Lapse Of Reason») — на саксофон, а также Гая Пратта (Guy Pratt) — на бас-гитару, Гари Уоллиса (Gary Wallis) — на перкуссию и на подпевки — вокалисток Маргарет Тейлор (Margaret Taylor) и Рейчел Фьюри (Rachel Fury). «У Дейва необыкновенный талант подбирать людей, — говорит Кэрин. — Он выбирает их не из-за техничности, а потому, что они обладают определенным даром, который ему подходит. Мы все знаем, как играть. Но наше огромное преимущество в том, что мы можем реагировать на определенное настроение или атмосферу на сцене. Думаю, в этом — весь ПИНК ФЛОЙД».

«Если бы это был кто-то другой — даже LED ZEPPELIN, — я бы так не смог, потому что был непреклонен в том, что касалось создания моего собственного альбома. Но мне был очень симпатичен Дейв и музыка ФЛОЙД, и я сказал: «Ладно, разок сыграю». Следующее, что я осознал: мне 78 лет, а я все еще играю во ФЛОЙД!».

Подобные откровения имеют малого общего с утверждениями Тимоти Уайта. «Это сродни тому, как если бы Пол Маккартни решил продолжать играть под названием THE BEATLES, взяв себе в помощники Ринго Старра и сменный состав, — настаивает он. — Другими словами, скажем, распались THE BEATLES, и при живом Джоне Ленноне Пол Маккартни решает, что его карьера с группой WINGS неудачна, нанимает Ринго и называет эту компашку БИТЛЗ.

Вот НА ЧТО ПОХОЖ для меня так называемый новый ПИНК ФЛОЙД!».

«Вид музыкальной пехоты, разворачивающейся строем под знаменами ФЛОЙД, вызывает вполне закономерный вопрос: а из кого же состоит настоящая ГРУППА? Тим Ренвик играет на гитаре, Гай Пратт — на бас-гитаре, Джон Кэрин — на синтезаторах, и все еще считается, что это — ПИНК ФЛОЙД?».

«По-моему, все вышесказанное позволяет сделать вывод, что группа пытается заработать себе капитал на прошлой славе и не ставит перед собой каких-либо грандиозных творческих целей, о которых я с достоинством умолчу. Думаю, публике пора

озадачить себя поисками ответа на вопрос: а что отличает сложившуюся по всем показателям группу, работающую на концертах и в студии, от всей этой шумихи-балагана со спецэффектами а-ля Дисней Лэнд?».

В 1989 году возрожденные THE WHO и THE ROLLING STONES поставят стадионные выступления с таким же огромным количеством музыкантов. Еще живым тогда Кейту Муну и Брайану Джонсу было на это в высшей степени наплевать, однако почему бы не вспомнить вопрос, который чуть раньше уже задал Роджер Уотерс в «Стене» (в частности в «In The Flesh»): «Действительно ли такие грандиозные шоу так обезличивают исполнителей, что большинству зрителей все равно, кто стоит на сцене, а кого там нет?».

В обстановке строжайшей секретности новый ФЛОЙД в течение четырех недель репетировал свое шоу в международном аэропорту Торонто (Pearson International Airport) в подходящем по размерам ангаре компании «Air Canada». Так как ангар считается складским помещением таможни, группа не платила обычной таможенной пошлины за провоз звукового оборудования. Ансамбль подогревал интерес своих поклонников передававшимися по телевидению кадрами из готовящегося шоу. Дейв пообещал: «Никаких половинчатых мер. Если хотите сделать все с размахом — ДЕЛАЙТЕ!». Мейсон добавил: «В нашем зрелом возрасте нет смысла устраивать обычное среднее шоу. Я хочу сказать: а стоит ли, в противном случае, все затевать?».

15 августа Уотерс «накрыл» канадский город своим турне «Radio K.A.O.S.», которое только три дня назад отыграли в Провиденс, на Род-Айленде. Такое совпадение, однако, не повергло Роджера в уныние или растерянность. Он дал команду, чтобы никого из лагеря конкурентов-флойдовцев на его концерты не пускали. В тот вечер Kingswood Musical Theatre в Торонто патрулировался его персоналом, прежде работавшим с ФЛОЙД, чтобы они могли узнать сторонников Гилмора в лицо. Тем не менее, Скотту Пейджу удалось прошмыгнуть внутрь, поскольку никто нового саксофониста ПИНК ФЛОЙД не рассекретил.

«Отличное было шоу, — признается он, — море концептуальности, Роджера окружали замечательные парни». Перечислим этих «замечательных» поименно: Энди Фэйервезер-Лоу, Джей Стэпли, Мел Коллинз, Пол Кэррак (он пел на гилморовской «коронке» «Money») и Грэм Броуд. «Доклад», который Пейдж привез в аэропорт Пирсон, содержал и обнадеживающий пункт: «Это ЗВУЧАЛО совсем не как ПИНК ФЛОЙД. Все, что они играли, было похоже на ФАНК. Чуда не произошло».

Более объективные обозреватели настаивают, что оно, чудо это, все же свершилось, хотя и в постфлойдовском варианте. Фрик из «Rolling Stone» назвал «приемы арт-бопа посвященной концу света радиопьесы» Роджера «существенной личной победой» во флойдианских войнах. Как и сам альбом, шоу было построено по типу передачи станции Radio K.A.O.S. — вместе с липовыми рекламными паузами и диск-жокеем: Джимом Лэддом, который объявлял старые композиции ПИНК ФЛОЙД: «Слова и музыка Роджера Уотерса». Среди зрителей был даже установлен телефон, по которому поклонники могли «звякнуть» , задать какие-то вопросы и высказать свои пожелания. А Уотерс, имидж которого в конце обогатился классно сшитыми шелковыми костюмами в спокойных тонах, выглядел покруче своих бывших коллег.

По мнению сценографа Джонатана Парка: «…«Pros And Cons» был отходом от традиций ФЛОЙД. Роджер искал свой путь, и я не уверен, что шоу было на все 100% успешным. Но на «Radio K.A.O.S.» все было под контролем — музыка, художественное воплощение, его нестандартные идеи". Но, так же, как и на концерты «Pros And Cons», на представления «Radio K.A.O.S.» не выстраивались очереди за билетами, чего нельзя сказать о конкурирующих ФЛОЙД. «Я соревнуюсь с самим собой и проигрываю», — признался Уотерс. Тем не менее, он был удовлетворен тем, что «количество компенсируется качеством».

Хотя отношение Уотерса к его бывшим коллегам еще только должно было смягчиться — Роджер дал понять одному «звонившему», что теперь он думал о Гилморе, когда пел первую часть «Pigs» (тогда как Маргарет Тэтчер заняла место Мэри Уайтхауз во второй), — в конце концов он окажется гораздо терпимее своих фэнов (за исключением того случая, когда он отказался подписать пластинку «The Wall», увидев что на обложке уже стояли автографы Дейва, Ника и Рика). «Я вдруг обнаружил, что спускаюсь вниз и даже дотрагиваюсь до сидящих в первых рядах людей, и все такое прочее, — признавался он. — Теперь я находился по ту сторону сцены, весь в ожидании: дойдет ли до слушателей хотя бы частица из того, что здесь происходит».

Казалось, что Роджер даже получал удовольствие от выступлений на сцене. На его лице, например, появилась широкая ухмылка, когда он пел рок-н-ролльные, но фашистские, строчки из «In The Flesh» — «он не смотрит мне в глаза, к стене его!». Стена была вывернута наизнанку, вся боль и отчуждение со временем сменились ностальгией.

Уотерс был так доволен и «Radio K.A.O.S.», и своей BLEEDING HEART BAND, что не стал тратить времени даром, и в перерывах

между концертами турне он записал дома в «Бильярдной комнате» и в «Compass Point Studios» в Нассау трэки, рассказывающие о дальнейших приключениях Билли и Джима. Названием было выбрано (еще один плевочек в сторону бывшей группы) — «Изумленный до смерти» («Amused To Death»). «К счастью, на «Radio K.A.O.S.» преобладал универсальный подход, — сказал Роджер Тимоти Уайту, — но темы моего нового альбома затрагивают муки моей собственной души».

Джеральд Скарф, который не принимал участия ни в выполнении с помощью компьютера графики «Radio K.A.O.S.», ни в оформлении одноименного турне, взял свое на «Amused To Death». Он разработал обложку, на которой три удивительно знакомых джентльмена изображены тонущими в громадном стакане для мартини. Но слухи о выходе альбома в 1989 году оказались сильно преувеличенными. Роджер разорвал отношения с компаниями звукозаписи. (Утверждали, что произошло это, так как среди групп, с которыми у них был контракт, числились ПИНК ФЛОЙД. Релиз альбома был отложен на неопределенное время.

У бывших коллег Роджера, наоборот, дела шли преотлично. Избрав местом проведения концертов, вместо крытых арен, стадионы и гигантские концертные площадки, 9 сентября 1987 года в Оттаве группа начала свое мировое турне, продолжавшееся весь 1988 год. Затем, поскольку интерес публики не ослабевал, концерты продолжались и 1989, и 1990 год (200-е и последнее выступление состоялось 30 июня 1990 года на родине, в Небворте). И чем громче Уотерс называл новые шоу «соусом без мяса» и изводил музыкантов всякими юридически замороченными претензиями — как, например, требование выплаты в 1989 году 35259 долларов авторского гонорара за создание оригинальной идеи свиньи, — тем больше музыканты группы относились к нему не как к угрозе, а как к досадной помехе. (Другим неприятным следствием, казалось бы, бесконечного мирового турне стал распад последнего из первых браков ФЛОЙД — Дейва и Джинджер Гилмор.)

В Нью-Йорке после выступления на крытом стадионе в 3 часа утра группа дала незапланированный концерт в подвале ночного клуба в Ист-Виллидж, исполнив «Been Down So Long It Looks Like Up To Me», «Respect», «Born Under A Bad Sign», «I Heard It Through The Gravepine», «Cansas City», «Living For The City». Также было сыграно несколько блюзовых джемов без указания названий исполняемых вещей. В остальных пунктах того же нескончаемого турне, включавшего Данию и Австралию, тоже не обошлось без

подобных сюрпризов. «Это позволяло нам избегать всяких шаблонов, — объяснил человек, который когда-то играл в ритм-н-блюзовом составе под названием JOKERS WILD, — и давало нам возможность кайфовать от самих себя».

В Атланте он добавил к коллективу третью вокалистку на подпевках — Дургу Макбраун (Durga McBrown), не прослушав ее, а только увидев фотографию девушки и положившись на отзывы о ее работе с Найлом Роджерсом (Nile Rogers). Это была прихоть Дейва: добавить в ансамбль для полнометражного концертного фильма «немного цвета» — чернокожую исполнительницу. И хотя многое из отснятого в Атланте было вырезано при монтаже, Дурга осталась. А в картине стало еще больше цвета, т.к. сестра Дурги — Лорелея — заменила Маргарет Тейлор.

(Концерты в Атланте послужили основой для видеоклипов «Dogs Of War» и «On The Turning Away». Помимо этого, последняя песня стала концертной стороной «B» сингла «Run Like Hell».)

В Токио ФЛОЙД были вынуждены выбросить из концертов «On The Run», так как уровень мощности звука превышал предельно допустимые нормы. Вместо этого три женщины с блеском исполнили «The Great Gig In The Sky», который в турне «Radio K.A.O.S.» пела Клэр Лорри. Несмотря на уточнение Джима Лэдда — «слова и музыка Роджера Уотерса», — эта ставшая классикой композиция целиком была написана Риком Райтом. Она оставалась «гвоздем» всех последующих выступлений ансамбля.

В Лондоне ФЛОЙД ознаменовали свое возвращение домой выступлением на открытом воздухе, состоявшемся в самый длинный день 1988 года. Светившее до полуночи солнце сделало невидимым их световое шоу и фильмы в первой половине концерта (вряд ли они могли сдвинуть на час начало выступления на стадионе Уэмбли, поскольку лондонская подземка ПО-ПРЕЖНЕМУ прекращает свою работу в полночь). Бывшие помощники — Джо Бойд (теперь ведущий кинопродюсер) и Питер Дженнер (все так же работающий менеджером начинающих команд) были тронуты тем, что ФЛОЙД по своей инициативе прислали им билеты.

В Берлине представление ФЛОЙД с западной стороны ТОЙ Стены вызвало беспорядки в восточной части города, так как масса фэнов хотела пробраться поближе, чтобы послушать музыку. Никто еще и представить себе не мог, что всего лишь через год с небольшим берлинская стена падет так же, как стена Пинка после «Суда» над ним.

В Москве, где ведущие местные группы вроде АРАКС'а (THE ARAKS) пытались писать свою музыку, подражая ПИНК ФЛОЙД,

Дейв, Ник, Рик и К° битком забили тридцатитысячный стадион «Олимпийский», устроив там в течение целых пяти вечеров гласности самый большой и полный эйфории рок-спектакль, когда-либо ставившийся в СССР.

В Венеции двести тысяч поклонников заполнили площадь Святого Марка на бесплатном концерте ФЛОЙД на плавающей сцене в Большом канале. Местные достопримечательности на фоне сценического действа группы, названного «наиболее примечательным концертом в истории рока» и «изнасилованием Венеции», смогли увидеть телезрители по всей Европе и на большей части Азии. Число этих счастливчиков составило почти 100 миллионов человек. Несмотря на отчисления группой (безуспешно к тому же пытавшейся снизить обычный уровень громкости в 100 децибел до 60) и итальянской телерадиокомпанией RAI 2 миллионов долларов в казну города, концерт вызвал бурю протестов (связанных, в основном, с неспособностью городских властей обеспечить наличие общественных туалетов и ночлежек, наладить службу «скорой помощи») и привел к отставке мэра города Антонио Казеллати (Antonio Casellati). Вот вам еще одно доказательство, что рок-н-ролл в состоянии свергать правительства.

Еще раньше, в 1989 году, новый ФЛОЙД выпустил полнометражный концертный видеофильм «A Delicate Sound Of Thunder» («Нежный раскат грома»), снятый в нью-йоркском «Nassau Coliseum» и названный так же, как и их концертный альбом. Необычная обложка пластинки, выполненная Стормом Торгесоном, соответствовала понятиям группы о «свете» и «звуке». В самом конце фильма, когда большинство зрителей уже нажимает кнопку перемотки, на экране мелькает скромное упоминание услуг некоторых товарищей: «ОРИГИНАЛЬНАЯ КОНЦЕПЦИЯ СВИНЬИ — Р. УОТЕРС»…

Но если остальные флойдовцы, шоу-бизнес и весь мир в целом списали Роджера Уотерса со счетов, то их ожидал сюрприз. Нечего было и думать, что человек, известный своим умом и компетентностью, пожелает остаться в тени своих коллег. Но кто бы мог представить себе, что Уотерс возьмет реванш, поставив «крупнейшее музыкальное шоу». Это представление расценивалось как крупнейшее культурное и политическое событие в Европе на уровне Вудстока и Live Aid.

Воскрешение «The Wall» 21 июля 1990 года в Берлине произошло благодаря невероятному стечению обстоятельств. Первым из них стало знакомство Уотерса с 72-летним героем войны Леонардом Чеширом (Leonard Cheshire): имеющий

множество наград полковник ВВС, летчик-бомбардировщик, Чешир совершил более ста боевых вылетов на территорию оккупированной фашистами Европы, в том числе несколько полетов на Берлин. Он являлся официальным наблюдателем от Великобритании, когда США, сбросив атомную бомбу на Нагасаки, так эффектно завершили вторую мировую войну.

Этот жесточайший опыт превратил отъявленного милитариста в великого гуманиста. По возвращении в Англию он учредил первый из 256 домов Чешира для инвалидов войны. 44 года спустя, в сентябре 1989 года, полковник основал «Мемориальный Фонд помощи жертвам катастроф», чтобы собрать 500 миллионов фунтов стерлингов — по 5 фунтов в память о каждой потерянной жизни во всех войнах двадцатого столетия. Надеясь поставить дела фонда на широкую ногу, Чешир связался с промоутером Live Aid Майком Уорвудом (Mike Worwood), который и свел его с Роджером Уотерсом.

Они сразу прониклись взаимной симпатией. Уотерс нашел Чешира «необычайно впечатляющим», возможно единственным «подлинным христианином» из всех тех, кого он знал. «Мы могли бы показаться неподходящей парой, — признался Чешир, — но между нами установилась определенная связь, потому что отец Роджера погиб под Анцио». Уотерс дал свое принципиальное согласие на постановку «Стены» для сбора средств, которое шло вразрез с его обетом не играть ее до тех пор, пока не падет Берлинская стена, то есть после дождичка в четверг.

Через несколько недель чудесным образом стена рухнула, дав Уотерсу и Чеширу благословение свыше, а подтекст самого произведения под названием «The Wall» таким образом получил чисто символическую подпитку. Что симптоматично, Роджер предупредил, что он «ни в коем случае не собирается ехать в Берлин, чтобы отпраздновать то, что я считаю победой капитализма над социализмом… Я отправляюсь туда, чтобы отметить триумф человеческой личности».

Но воскрешение «The Wall» на берлинской Потсдамер-платц — ничейной земле и запретной зоне, в течение 29 лет отделявшей Восток от Запада, — стало поводом для восторженного изгнания духов не только «холодной» войны, но и предшествовавшей ей второй мировой. Потому что эта площадь была также местом, где располагался бункер Адольфа Гитлера, развязавшего бесчеловечную войну и покончившего здесь с собой 30 апреля 1945 года.

Воссоздавая свою психологическую драму по образу и подобию концертного представления с участием всех звезд

«Tommy», Уотерс воспользовался услугами пары дюжин легендарных музыкантов — от Джони Митчелл (Joni Mitchell) («Goodbye Blue Sky») и Вана Моррисона (Van Morrison and THE BAND) («Comfortably Numb») до Синди Лопер (Cyndi Lauper) («Another Brick In The Wall (Part 2)») и Шинейд О'Коннор (Sinead O'Connor) («Mother»). На «The Trial» выступили пять исполнителей: Тим Карри (Tim Curry) в роли Обвинителя, Томас Долби (Thomas Dolby) как Учитель, Уте Лемпер (Ute Lemper) — Жена, Мэрианн Фэйтфул — Мать и Альберт Финни (Albert Finney), который спел партию Судьи. Эти имена как бы отражали 40-летнюю историю рок-музыки.

Но Роджер на этом не остановился. При помощи Леонарда Чешира он смог пригласить Восточно-Германский симфонический оркестр и хор и Сводный военный оркестр Советской Армии Западной группы войск. Участие русских было «идеологически» уравновешено двумя вертолетами из 7-ой дивизии ВДВ Армии США, украсившими интро к «Another Brick In The Wall (Part 2)». В соответствии с гигантскими размерами мероприятия сама Стена представляла собой сооружение 550 футов (167, 64 м) шириной и 82 фута (24,99 м) высотой. Марионетки Скарфа также получили статус «самых больших кукол, сделанных когда-либо».

Из-за аудитории, насчитывавшей двести тысяч человек (плюс десятки миллионов телезрителей), и производственных затрат более 8 миллионов долларов (которые были с лихвой возвращены благодаря продаже прав на съемки и распространению концерта на видео, а также благодаря вышедшему на Mercury Records альбому, великолепно спродюсированному Ником Гриффитсом) Уотерсу пришлось отказаться от первоначальной оценки «Стены» как «выступления» ПРОТИВ гигантских рок-концертов. На повестку дня был выдвинут другой лозунг — «Вперед, к решительной победе!».

Среди нескольких знаменитостей, НЕ ПОЛУЧИВШИХ приглашения, были «господин Гилмор» и «господин Мейсон» — так Роджер теперь называл их (о «господине» Райте речь вообще никогда не шла). «В философском, политическом, физическом и музыкальном плане, — сказал Уотерс, — у нас больше нет точек соприкосновения. Я этих людей больше не уважаю». «Холодная» война между сверхдержавами могла закончиться, но противоборствующие стороны ФЛОЙД, похоже, были далеки от того, чтобы уладить свои разногласия.

Мало кто заметил отсутствие остальных флойдовцев на грандиозном действе 21 июля. И без них всего было предостаточно для того, чтобы занять внимание фэнов. Лучи прожекторов прорезали небо, над головами рассыпался

фейерверк, оркестр Советской Армии мужественно аккомпанировал исполнению «Bring The Boys Back Home», название которой было высвечено на стене буквами высотой в шесть этажей, а новая надувная свинья сердито смотрела сверху, как Роджер в полной военной форме вышагивал, имитируя фюрера, на «In The Flesh» и «Run Like Hell». Этого было достаточно, чтобы 200 тысяч берлинцев заревели под слова хора в финале: «Разрушьте стену!». Так искусство разнеслось эхом жизни в один из прекраснейших звездных моментов истории рок-музыки.

Увидев разрушение его Стены, Уотерс признался, что, пожалуй, он еще не исписался, создав такое «эпическое полотно». «Я чувствую, как внутри меня начинает шевелиться смутное ощущение, — сказал он журналисту MTV, — что после таких титанических усилий будет стыдно, если мы не покажем это шоу еще где-нибудь…». Для Роджера Уотерса, как и для всей мировой политики, перефразируя последние прозвучавшие на представлении строки, — «события приняли иной оборот».

Эпилог. Жаль, что вас там не было

«Определенно, это — самое потрясающее событие за всю историю нашего города Колумбуса», — заявляет один из 240 стопроцентных студентов университета штата Огайо, хорошие оценки которых дают им право бороться за недосягаемой высоты звания потребителей музыки ПИНК ФЛОЙД. Впервые в истории этого учебного заведения насквозь пропитанные рокофобией профессора и преподаватели разрешили провести концерт на футбольном поле, которое просуществовало вот уже 66 лет. За несколько часов все билеты разлетелись среди обитателей кэмпуса. Первоначально планировалась довольно инквизиторская акция — предложить разместиться более чем 100.000 студентов на 63.016 местах на стадионе Огайо… Так что любому обитателю городка, не попавшему в число счастливчиков, но желающему посмотреть на эпохальное шоу, не оставалось ничего другого, как переплачивать спекулянтам по 40 долларов за билет.

На протяжении последних 24 часов местные радиостанции потчевали столицу штата нон-стопом из «Dark Side Of The Moon», «Wish You Were Here» и «The Wall». И вот микроавтобус флойдовцев экскортируемый полицейскими, едет по расползающемуся во все стороны кэмпусу — группы плутишек (на которых из одежды нет ничего, кроме шорт ядовито-розового цвета) перестают лупить по волейбольному мячу, радостно улюлюкают и энергично потрясают в воздухе кулаками: так они приветствуют музыкантов, скрывающихся за тонированными стеклами. Окна спальных помещений университетского городка (студенты которого, кстати, немало способствовали переизбранию президента Рейгана, отдав за него 72% голосов) украшены гроздьями розовых воздушных шаров и рекламами «пост-пинковских» вечеринок; и по крайней мере один бар в кэмпусе заманивает посетителей обещаниями напоить их «розовым» пивом. Во время предыдущего тура, когда флойдовцы останавливались в кэмпусах, кое-кто из студентов умудрялся даже выкрасить стены своих комнат розовой краской.

И в центре всей этой бури Пинкомании, этого пинк-безумия — трое седеющих, спокойных, тихо разговаривающих английских джентльменов, во внешности которых нет ничего выдающегося. Полное отсутствие высокомерия. Полная противоположность любому представлению о роковой суперзвезде. Совершенно не обращая внимания на ужимки и прыжки американских почитателей, Дэвид Гилмор и Ник Мейсон болтают о спорте со своим жизнерадостным менеджером Стивом О'Рурком, а Рик

Райт, невозмутимый как всегда, слюнявит свою неизменную сигарету.

Живой дух рок-н-ролла, который обычно более остро ощущается после пересечения Атлантики (если летишь, разумеется, из Англии), подогревался многонациональной группой из пяти аккомпанирующих музыкантов и трех певиц на подпевках. Благодаря этим персонажам вокруг флойдовцев все кипело и бурлило, создавалась сумятица, своя маленькая преисподняя (саксофонист Скотт Пейдж снимал все происходящее видеокамерой). Некоторые члены этой буйной непосредственной компании были совершенно «не в музыке», когда лондонский андеграунд отмечал свое Лето Любви выпуском саундтрэка пинкфлойдовского «Piper At The Gates Of Dawn». Гай Пратт, новый басист ФЛОЙД, совсем недавно был фэном-тинейджером, «сходившим с ума от их музыки в первых рядах» во время представления «The Wall» в Earl's Court.

Наконец-то погода проявила к музыкантам свою благосклонность. Раньше, во время концертов под открытым небом, дождь лил не переставая, и музыканты даже прозвали свой тур «Дождливым». Сотни безбилетных поклонников разбили свой палаточный городок за пределами футбольного поля, надеясь хотя бы УСЛЫШАТЬ шоу. Единственный диссонанс в этот радостный ажиотаж внесли пикетчицы-верующие, размахивающие плакатами типа «Воздавайте хвалу Господу, а не греховодникам из ПИНК ФЛОЙД!» и «Раскайтесь, делающие из ПИНК ФЛОЙД идолов!». Они же распевали строчки, прочно связывающие рок-н-ролл с такими богопротивными человеческими недостатками, как гомосексуализм и употребление наркотиков.

«А ты когда-нибудь обращал внимание, что эти фанатички с затычками в задницах всегда такие СТРАХОЛЮДИНЫ?» — делится своими впечатлениями Гай Пратт, басист с приличной внешностью поп-звезды.

«Они, наверное, поступают так потому, что их никто ни разу не трахал», — ерничает Скотт Пейдж.

«Вот та сторона американской жизни, которая на самом деле меня обескураживает, — говорит Пратт, — находясь здесь, я даже телевизор смотреть не могу».

Мрачный Рик Райт пожимает плечами с видом человека, видавшего все это сто тысяч раз.

После настройки звука, пока ватаги жителей штата Огайо с шумом прорываются на свои места, Дейв Гилмор оглядывает взглядом командора пока еще не заполненный стадион. Проводит как бы контрольный осмотр поля битвы. «Гилмор — самый наблюдательный и сведущий человек из всех, — отмечает Пейдж,

— он немногословен, и часто вообще непонятно, замечает ли он происходящее вокруг. На самом деле он видит ВСЕ, каждую мелочь, самую ничтожную деталь, касающуюся светового оборудования или чего-нибудь еще».

Поначалу никому из поклонников и в голову придти не может, что сей коренастый 42-летний человек, созерцающий заполняющиеся трибуны, и есть главное действующее лицо небывалого действа, свидетелями которого они собираются стать. Когда же его, наконец, узнают, Дейв подмахивает несколько автографов с выражением шутливой покорности на лице.

«Он очень необычный парень, — замечает второй гитарист и давний приятель музыкантов Тим Ренвик, — другой на его месте давно бы заважничал, дал бы такого крутого, и в общем-то был бы прав, основания для этого есть. А Дейв ходит везде сам, знает весь персонал… Он просто превратил в дело своей жизни постоянный контроль за всем происходящим. Любой человек из техсостава может подойти к Дейву и поговорить с ним о чем угодно. Он, в основе своей, лихой парень — очень серьезно относится ко всему, что делает, но может быть тихим и незаметным. На самом деле его не беспокоят проблемы, связанные с личной охраной и всем прочим. Он плевать хотел на такие дерьмовые стороны шоу-бизнеса и принял решение не поддаваться воздействию синдрома «звезды», который может извести любого. Я просто восхищен тем, как он расправляется с выпавшим на его долю успехом» (на самом деле за Гилмором наблюдает вооруженный детина-охранник; после смерти Джона Леннона даже такой почти неузнаваемый флойдовский гитарист получил изрядную порцию угроз в свой адрес с обещаниями скорой расправы, вплоть до физического уничтожения).

Трудно было предположить, что перед вами звезды самого большого турне в истории рок-музыки, если бы вы увидели этих троих взрослых джентльменов за кулисами, понаблюдали бы, как они бездельничают и валяют дурака перед началом представления. Музыканты то и дело наведывались в буфет, поражающий обилием всяческих закусок и выпивки; вспоминали кошек Сида Барретта; хихикали над язвительными остротами нью-йоркца Хауи Хоффмана, который отлично справлялся со своими хорошо оплачиваемыми обязанностями «координатора по созданию соответствующей атмосферы»; даже (если говорить *о* Мейсоне) зачитывались книжонкой в мягкой обложке, порядком заляпанной и затрепанной. Конечно же, это турне было величайшим и по размерам построенной сцены; и по мощности квадрофонической аппаратуры (которую перевозили на 56 грузовиках); и по количеству занятого персонала (более 100

человек); и по времени, проведенному в дороге (приблизительно целый год); и по числу представлений (приблизительно 150 шоу на 3-х континентах, четвертый маячил на горизонте). Не будем говорить о масштабах и размерах площади тех точек, где концерты проводились, и подсчитывать количество проданных билетов.

Солнце клонилось к горизонту, а по фирменному круглому экрану ФЛОЙД (движение которого теперь отслеживалось по компьютеру) начали кружиться оранжевые и зеленые круги, и первые звуки сирены эпического произведения, посвященного Сиду Барретту, «Shine On You Crazy Diamond» смешались с лавинообразным белым туманом от сухого льда. Несмотря на неспешный темп музыки, аудитория была заворожена так, как ни на одном концерте конца 80-х, и каждый знакомый аккорд буквально тонул в шквале аплодисментов. Чуть позже Ренвик скажет: «В это невозможно поверить, но наблюдение за 70.000 человек, не совершающих каких-либо активных движений, действительно завораживает — не то что на обычном хэви-металлическом концерте, когда все стоят на ушах, впадают в раж и поднимают руки вверх».

Исполнение «A Momentary Lapse Of Reason», означающей конец 1-й половины шоу, усугубляется показом кадров фильма Сторма Торгесона, в котором снимался симпатичный молодой артист Лангли Идденс (Langley Iddens). («ОН и есть Пинк Флойд?» — допытывается, дрожа от нетерпения, девочка-подросток). При помощи квадрофонической аппаратуры низведя потоки реки Кем, протекающей в Кембридже, до соответствующих эффектов, воспроизводящих шум воды, Идденс меняет свое каноэ на самолет, который вырывается из глубин экрана и летит через весь стадион во время «Learning To Fly».

Находясь в самой выгодной точке всего этого светового балагана, можно было бы задать себе вопрос — а много ли стадионных рок-шоу могут похвастаться таким бесчисленным количеством непонятных сияющих пятен, разбрасываемых на расстоянии четверти мили от сцены? По крайней мере, сами ФЛОЙД прекрасно отдавали себе отчет в грандиозных масштабах всего происходящего. «Идея всегда заключалась в том, чтобы самого последнего парнишку с самого последнего места на стадионе вовлечь в шоу, — говорит светорежиссер Марк Брикмен. Вот почему сцена такая высокая и широкая». «Срабатывает эффект квадрата, — изливает свои восторги после шоу Гай Пратт, — и это здорово потому, что если ты находишься где-то сзади, то все равно ощущаешь, что за твоей спиной что-то происходит. Человек оказывается как бы ВНУТРИ происходящего».

Пока суд да дело, по сцене мечутся всякие тени и меняются цветовые пятна, благодаря управляемым при помощи компьютеров осветительным блокам и четырем подвижным механическим приспособлениям. Стремительные сияющие потоки лазерных лучей перекрещиваются над зрителями, сливаясь воедино в сверкающем зеленом море при исполнении «Terminal Frost».

Но именно во второй половине представления фэны получают то, за чем они сюда явились. При звуках «One Of These Days (I'm Going To Cut You Into Little Pieces)» знаменитая 40-футовая свинья, гордая тем, как ловко ей изменили пол, с мигающими глазами, склоняется над верещащей от восторга толпой. Лихорадка же возбуждения, терзающая присутствующих (если, конечно, так можно выразиться), усиливается при звуках будильника и тиканья часов, возвещающих начало «Time», первой из пяти вещей с «Dark Side Of The Moon». Во время «On The Run» на экране вновь появляется Идденс, привязанный к больничной койке (такой ход можно считать отсылкой к обложке альбома «Lapse Of Reason»). Когда фрагмент заканчивается, огромная кровать сгорает прямо на сцене.

Подобные приемы используются и при исполнении «Welcome To The Machine», «Us And Them» и «Money», причем каждая вещь иллюстрируется какими-нибудь умопомрачительными флойдовскими кинокадрами. И, как всегда, весь стадион, не дожидаясь приглашения Гилмора, вместе с ним поет под акустическую гитару «Wish You Were Here». Апогей этой части выступления наступает на «Comfortable Numb» (любимой вещи каждого участника турне, когда можно чуть-чуть отдохнуть): Брикмен буквально топит верхнюю часть сцены в белом дыму, имитируя тот момент знаменитого флойдовского концерта 1980 года, когда Дейв сыграл свое длинное великое соло на краю Стены, и самый большой в истории музыки стеклянный шар открывается, чтобы расцвести ослепительными лепестками.

В момент исполнения заключительной «Run Like Hell» Брикмен и его команда выпускают «джина из бутылки» — вводят в действие так называемый «Фактор номер 10. Разрушение»: снимаются все ограничители и заглушки; и даже полная луна на какое-то время затмевается грандиозным фейерверком, вспышки которого превращают небо над городом Колумбус в бесцветную тряпку…

К тому моменту, когда ПИНК ФЛОЙД «накрыли» следующий город, турне, до тех пор проходившее по-военному точно и эффективно, неожиданно стало смахивать на фарс. И сами

музыканты теперь называли его не иначе как «Утечка спинномозговой жидкости». Загадочным образом из комнаты Ника Мейсона в отеле Колумбуса исчезли его паспорт и личный компьютер; позже, когда личный авиалайнер ФЛОЙД приземлился в аэропорту Питсбурга, Рику Райту, аккомпанирующим музыкантам и певицам пришлось жариться и потеть на взлетно-посадочной бетонной полосе, потому что кто-то просто-напросто не позаботился о перевозке группы наземным транспортом до здания аэровокзала. Короче, автобус к трапу подан не был. «Если бы с нами был Стив, такого точно бы не случилось», — вздыхает Райт. О'Рурк вместе с Гилмором и Мейсоном взяли выходной, чтобы отметиться на гонках «Индианаполис 500». «Встретили нас по-королевски, — позже отчитывается фанат автомобилей Ник, — если оценивать полученное удовольствие по десятибалльной системе, я бы поставил этому дню все 15 очков».

Для остальных музыкантов дела складывались довольно скверно. Тот отель, где в Питсбурге остановились музыканты ФЛОЙД, обслуживал съезд слепых бейсболистов; большинство гостей ходили, постукивая металлическими палками или же в сопровождении собак-поводырей. Стараясь обслужить столь специфический контингент по высшему разряду, персонал отеля довольно небрежно отнесся к визиту флойдовцев и вовремя не подготовил к заселению их номера.

На следующий день шофер не сразу нашел дорогу к стадиону Three Rivers, до которого, в принципе, было рукой подать… Дело закончилось тем, что он «подбросил» музыкантов к служебному входу на бешеной скорости, но задним ходом. Такой пассаж заставил Дейва Гилмора, увлеченно обсуждавшего теннисный турнир, потерять терпение (а его способность не выходить из равновесия давно уже стала легендой!) и как следует «вклеить» зарвавшемуся шоферу. Даже хваленое усердие и послушание фэнов и то, казалось, вышло из-под контроля: среди такой обычной флойдовской атрибутики, как шелковые флажки с изображением персонажей из «The Wall» на фоне белых кирпичей с обложки альбома, появилась настоящая свиная голова, гадко кривившаяся с кроваво-красного шеста. Раньше такая морда украшала стекла солнечных очков…

Венчали все это безобразие неполадки с напряжением в сети во время исполнения «Sorrow» — вот как случилась в этом месте шоу десятиминутная незапланированная пауза. «А песенка и на самом деле становилась несколько скучноватой, — сухо заявляет Гилмор, когда вновь появляются звук и свет. — Попробуем сыграть что-нибудь еще». С этой секунды концерт вошел в

привычное русло, покатился по накатанной дорожке, и 51.101 молодых жителей Питсбурга реагировали на музыку восторженными овациями.

Неудачи этого дня здорово подорвали моральное состояние музыкантов. Несмотря на неустанное веселье, хиханьки да хаханьки, те, кто помоложе, постоянно говорили об этом туре как о самом большом испытании в жизни и в один голос безгранично восхищались человеком, взявшим бразды правления во ФЛОЙД в свои руки. «Дэвид потрясающе фантастичен — он настоящий профессионал, — заливается соловьем Джон Карин (John Carin). — Из всего этого я извлек гораздо больший урок, чем из всего того, что делал раньше».

«Дейв давал стимул играть что-то свое, собственное, не выходя за рамки предложенной им структуры, — говорит перкуссионист Гарри Уоллис (Gary Wallis). — Вот почему он берет тебя на работу, берет за то, что делаешь именно ТЫ. В некоторых командах, когда ты лажаешь, тут же начинается ворчание, косые взгляды и все такое, а Дейв просто смеется. Он поступает так, а тебе хочется поскорее исправиться и заиграть еще лучше».

«Мы начинали играть, когда были детьми, и играли не из-за денег, а просто ради своего удовольствия, возможности кайфовать от музыки. Все было так, словно опять играешь в своей первой группе».

«Он настоящий любитель острых ощущений, — откровенничает разговорчивый Скотт Пейдж о своем с виду добродушном шефе, — увязли мы по горло в этом самом длинном, гигантском турне, а этот парень делает все стремительно, реактивно, летает на Боингах -757 — он жаждет иметь возможность делать буквально ВСЕ».

«Каждый раз, вечером, когда мы болтали с техническим персоналом или же собирались в гостиничных номерах, разговор ОБЯЗАТЕЛЬНО вновь и вновь заходил о Гилморе. Он действительно влияет на всех, причем каким-то странным образом».

Саксофонист, который признается, что до работы в расширенном составе группы он слышал всего одну-единственную вещь ПИНК ФЛОЙД («Another Brick In The Wall»), теперь говорит сам о себе как о «самом преданном их поклоннике. По-моему, Гилмор — это ГЕНИЙ мелодии. Он может буквально убить тебя двумя маленькими нотками. Каждый вечер он безупречен; каждый вечер мурашки бегут у меня по коже и все волосинки встают дыбом, когда я слушаю его игру, а глаза мои — на мокром месте».

«Это были самые легкие выступления, в том смысле, что не

ощущалось никакого давления. Как-то раз мы заняли свои места на сцене, а все синтезаторы вдруг стали сдыхать. Думаете, Гилмор взбесился? Заорал? Ничего подобного, он СМЕЯЛСЯ! Ну нет напряжения в сети… Этого парня такая мелочь совсем не волнует. Делов-то! Именно такое отношение и делает нашу работу праздником».

«Дейв — позитивно мыслящая личность. Как и Ник Мейсон. Некоторые из нас довольно долго думали, прежде чем сообразили, что у Ника есть нечто, что купить за деньги невозможно: свой стиль и ощущение себя самого как огромной части великой магии всего ПИНК ФЛОЙД. Это относится и к Рику».

В отношении же четвертого члена классического состава ФЛОЙД все, начиная с Гилмора, признают, что, если бы не Роджер Уотерс, ИХ здесь не было бы никогда. Но никто, тем не менее, не пожалел, что ЕГО там не было. Тим Ренвик вспоминает, как во время промоушен-тура «Pros And Cons» Уотерс обычно был «весьма-весьма-весьма всем недоволен. Дейв — его полная противоположность — весьма-весьма-весьма спокойный, релаксирующий. Многое он оставляет за тобой: решай сам! А у Роджера в башке сидит идея фикс: «Ты должен делать именно ЭТО!». В этом туре было много забавного, чувство локтя и товарищества было гораздо сильнее, мы ощущали себя настоящей группой».

«Роджер был такой ревнивый, — говорит Скотт Пейдж, — можно было наслушаться всяких историй о разных враждующих лагерях, об отдельных гримерках, о том, что есть какие-то люди, чье присутствие недопустимо и их надо вышвырнуть вон, а Дейв и Ник — люди очень спокойные в общении. Любой именно сейчас скажет, что это время — самое счастливое; для Гилмора наступил звездный час его жизни».

«Этот тур для меня был самым счастливым, — соглашается Рик Райт, — с точки зрения дружбы и взаимопонимания с другими музыкантами. После тура «The Wall», когда гипертрофированный эгоизм сделал жизнь невыносимой, это турне кажется совершенно другим: и в плане того, как мы играем, и в плане звучания самой музыки на сцене. Ник и Дейв играют лучше, чем когда бы то ни было, частично благодаря тем теплым чувствам, которые мы испытываем друг к другу за кулисами. Этот год так быстро пролетел, и я точно знаю — когда тур закончится, мне будет очень грустно…».

Мы разговариваем в холле отеля, а два пацана вмешиваются в наш разговор и спрашивают, на каком этаже проживают ПИНК ФЛОЙД. Оказывается, они несколько лет мечтают получить их

автограф.

Рик с невозмутимым видом сообщает, что лично он вообще что-то сомневается, чтобы флойдовцы жили в этом отеле. Ребята, помрачнев, испаряются…

«Есть два положительных момента в нашей анонимности, в том, что мы никогда не используем в коммерческих целях свои физиономии, — рассуждает Райт, — во-первых, совершенно спокойно можно бродить по улицам. Во-вторых, и это мы поняли только сейчас, т.к. никто не воспринимает нас как рок-звезд, мы можем выходить в свои 45 лет и играть нашу музыку сколько нам хочется, потому что люди никогда не придут глазеть НА НАС так, как на Мика Джэггера или Рода Стюарта. Придет, придет время, когда Мик Джэггер не будет восприниматься зрителями — этакий 60-летний ходящий гоголем джентльмен. Но ПИНК ФЛОЙД, играющий свою музыку, когда нам всем будет уже под 70, вполне возможен. Потому, что шоу ФЛОЙД — это не конкретные люди, а музыка и свет».

И тут вновь появляются два охотника за автографами, разгадавшие в концов концов секрет личности Рика, — секрет-то разгадали, да только оказалось, что они оставили свои ручки дома. Один из «охотников» пытается побороть смущение, задав вопрос: «А что Вы думаете о Роджере Уотерсе?».

«Чрезвычайно умный человек», — отвечает Райт. А потом он сам берет лист бумаги и ручку с гостиничной конторки… чтобы ребята смогли получить столь желанный автограф ПИНК ФЛОЙД.

В Кембридже, загнанный в тупик в своем маленьком особняке, имеющим общую стену с соседским домом, тихо, в полном уединении проводит свои дни человек по имени Пинк Флойд.

Только его незавершенные полотна, его, скажем так, «абстрактная» живопись, помимо всех прочих ежедневных занятий и способов убить время, некоторым образом указывают на то, что этот человек — сверхчувствительное существо.

Свободное от занятий живописью время Роджер Барретт делит между работой в своем обожаемом садике и кропотливой возней с нумизматической коллекцией; он смотрит телевизор и читает (Шекспира, ежедневные газеты, толстые еженедельники, книги с советами типа «Как обустроить ваш дом», пособия по математике); он постоянно украшает и лелеет свою Шангри-Ла. Он годами не прикасается к гитаре — слушает джаз или классическую музыку. И никогда — попс или рок-н-ролл.

Этот полный человек средних лет, конечно же, не пребывает в полном неведении относительно той другой жизни, которую вел он, когда его звали «Сидом». Конечно же, он в курсе того, что его

произведениями, его творческим наследием продолжают наслаждаться и восхищаться. Но любые воспоминания редко когда сопровождаются чувством удовлетворения или вызывают у него удовольствие — за исключением, пожалуй, мыслей об Америке, которой он пощекотал нервишки и которую он заставил залиться легким румянцем. Да, в этом он смахивает на старого мореплавателя, зашедшего (или заплывшего) так далеко, что добрался до ее берегов. А в остальном — та жизнь была трудной и изматывающей жизнью, и он никогда никому бы такой жизни не пожелал. Меньше всего — себе самому.

До сих пор материал Сида, записанный на пластинках ФЛОЙД, помогает исполнять Роджеру Барретту все его скромные желания и удовлетворять нехитрые потребности, он лишь изредка покупает себе что-нибудь новое, а счет в банке не имеет для него никакого значения. Но… Но иногда он думает о своих старых друзьях, которых зовут Дейв, Рик и Ник — и Родж.

Любым поклонникам Сида, которые, надеясь на чудо, выслеживают его, приходится, образно говоря, «целовать замки» на закрытых дверях барреттовского дома; в любом случае Роджеру Барретту сказать им абсолютно нечего. В то время как его домашние и его малочисленные друзья благодарят Бога за то, что с каждым годом он «чувствует себя все лучше», самому Барретту все труднее встречаться или общаться с другими человеческими существами на любом уровне. Боль от этого становится только сильнее. Но хотя человек, бывший когда-то Сидом, редко отваживается покидать границы своего английского сада, он весьма уравновешен и разумно сдержан — он потрясающе обыкновенен, пока, по-стариковски шаркая ногами, преодолевает рутину своей простой ежедневной жизни.

Временами он даже мечтает о том, что очень скоро поправится окончательно и будет работать в каком-нибудь лондонском офисе от звонка до звонка: с 9.00 до 17.00. И каждый день он будет совершать поездки в большой-большой город…

Дискография

[Номера по каталогу приведены для всех пластинок, выпущенным до 1985 г., и компакт-дисков, начиная с 1985 г.]

Синглы "Пинк Флойд" (Великобритания)

Arnold Layne/Candy And A Currant Bun (1967; Columbia DB 8156)

See Emily Play/The Scarecrow (1967; Columbia DB8214)

Apples And Oranges/Paintbox (1967; Columbia DB8310)

It Would Be So Nice/Julia Dream (1968; Columbia DB8410)

Point Me At The Sky/Careful With That Axe, Eugene (1968; Columbia DB8511)

Another Brick In The Wall (Part 2)/One Of My Turns (1979; Harvest HAR 5194)

Money (римейк)/Let There Be More Light (1981; Harvest HAR5217)

When The Tigers Broke Free/ Bring The Boys Back Home (1982; Harvest HAR5222)

Not Now John/The Hero's Return (Parts 1 & 2) (1983; Harvest HAR5224)

Learning to Fly/One Slip (1987; EMI EM 26)

On The Turning Away/Run Like Hell (концертная запись) (1987; EMI EM 34)

Синглы "Пинк Флойд" (США)

Arnold Layne/Candy And A Currant Bun (1967; Tower 333)

See Emily Play/Scarecrow (1967; Tower 356)

Flaming/The Gnome (1967; Tower 378)

It Would Be So Nice/Julia Dream (1968; Tower 426) Remember A Day/Let There Be More Light (440)

One Of These Days/Fearless (1971; Harvest 3240)

Free Four/ Stay (1972; Harvest 3391)

Money/Any Colour You Like (1973; Harvest 3609)

Us And Them/Time (1973; Harvest 3832)

Have A Cigar/Welcome To The Machine (1975; Columbia 3-10248)

Another Brick In The Wall (Part 2)/One Of My Turns (1979; Columbia 1-11187)

Run Like Hell/Don't Leave Me Now (1980; Columbia 1-11265)

Comfortably Numb/Hey You (1980; Columbia 1-11311)

When The Tigers Broke Free/Bring The Boys Back Home (1982; Columbia 18-03142)

Not Now John/The Hero's Return (Parts 1 & 2) (1983; Columbia 38-0395)

Learning To Fly/Terminal Frost (1987; Columbia 38-07363)

Альбомы "Пинк Флойд"

THE PIPER AT THE GATES OF DAWN 1967

Astronomy Domine*; Lucifer Sam; Matilda Mother; Flaming*; Pow R. Toc H.; Take Up Thy Stethoscope And Walk; Interstellar Overdrive; The Gnome; Chapter 24; Scarecrow; Bike*

(1967; Columbia SX/SXC6157 (Великобритания), в американское издание — (Tower T/ST5903) — композиции, помеченные *, не вошли и добавлена See Emily Play

TONITE LET'S ALL MAKE LOVE IN LONDON 1968 (звуковая дорожка)

Interstellar Overdrive (три сокращенных отрывка) (1968; Instant INLP002 (Великобритания) (переиздан с неотредактированной версией Interstellar Overdrive и бонус-трэком Nick's Boogie; 1990 — See For Miles SEE CD 258)

A SAUCERFUL OF SECRETS 1968

Let There Be More Light; Remember A Day; Set The Controls For The Heart Of The Sun; Corporal Clegg; A Saucerful Of Secrets; See Saw; Jugband Blues

(1968; SX/XCS 6258 (Великобритания); Tower T/ST 5131(США) MORE 1969 (звуковая дорожка)

Cirrus Minor; The Nile Song; Crying Song; Up The Khyber; Green Is The Colour; Cymbaline; Party Sequence; Main Theme; Ibiza Bar; More Blues; Quicksilver; A Spanish Piece; Dramatic Theme

(1969; Columbia SCX 6346 (Великобритания); Tower ST 5169 (США)

UMMAGUMMA 1969

Astronomy Domine (концертная запись); Careful With That Axe, Eugene (концертная запись); Set The Controls For The Heart Of The Sun (концертная запись); A Saucerful Of Secrets (концертная запись); Sysyphus; Grantchester Meadows; Several Species Of Small Furry Animals Gathered Together In A Cave And Grooving With A Pict; The Narrow Way; The Grand Vizier's Garden Party

(1969; Harvest SHDW1/2 (Великобритания); STBB388 (США)

ZABRISKIE POINT 1970 (звуковая дорожка с участием разных исполнителей)

Heart Beat, Pig Meat; Crumbling Land; Come In Number 51, Your Time Is Up

(1970; MGM 2315 002 (Великобритания); SE-4468ST (США)

THE BEST OF PINK FLOYD 1970

Chapter 24; Matilda Mother; Arnold Layne; Candy And A Currant Bun; Scarecrow; Apples And Oranges; It Would Be So Nice; Paintbox; Julia Dream; See Emily Play

(1970; Columbia 5C054-04299 (Голландия) в 1974 г. переиздана в континентальной Европе под названием Masters of Rock Vol.1 — Harvest CO54-0429)

ATOM HEART MOTHER 1970

Atom Heart Mother; If; Summer '68; Fat Old Sun; Alan's Psychedelic Breakfast

(1970; Harvest SHVL 781 (Великобритания); SKAO 382 (США)

RELICS 1971

Arnold Layne; Interstellar Overdrive; See Emily Play; Remember A Day; Paintbox; Julia Dream; Careful With That Axe, Eugene; Cirrus Minor; The Nile Song; Biding My Time; Bike

(1971; EMI Starline SRS 5071 (Великобритания); Harvest SW 751 (США) MEDDLE 1971

One Of These Days; A Pillow Of Winds; Fearless; San Tropez; Seamus; Echoes

(1971, Harvest SHVL 795 (Великобритания); SMAS 832 (США)

OBSCURED BY CLOUDS 1972 (звуковая дорожка)

Obscured By Clouds; When You're In; Burning Bridges; The God It's In The…; Wot's Uh The Deal; Mudmen; Childhood's End; Free Four; Stay; Absolutely Curtains

(1972; Harvest SHSP 4020 (Великобритания, ST 11078 (США)

THE DARK SIDE OF THE MOON 1973

Speak To Me; Breathe In The Air; On The Run; Time (и реприза Breathe); The Great Gig In the Sky; Money; Us And Them; Any Colour You Like; Brain Damage; Eclipse

(1973 Harvest SHVL 804 (Великобритания; SMAS 11163 (США)

A NICE PAIR 1974

(переиздание The Piper At The Gates Of Dawn и Saucerful Of Secrets; в американские издания на The Piper включена концертная версия Astronomy Domine, взятая с Ummagumma)

(1974 Harvest SHOW 403 (Великобритания); SABB 11257 (США)

WISH YOU WERE HERE 1975

Shine On Your Crazy Diamond (Parts 1-5); Welcome To The Machine; Have A Cigar; Wish You Were Here (Parts 6-9)

(1975 Harvest SHVL 814 (Великобритания); Columbia PC 33453 (США)

ANIMALS 1977

Pigs On The Wing (Part 1); Dogs; Pigs (Three Different Ones); Sheep; Pigs On The Wing (Part 2)

(1977; Harvest SHVL 815 (Великобритания); Columbia JC 34474 (США)

THE WALL 1979

In The Flesh?; The Thin Ice; Another Brick In The Wall (Part 1);

The Happiest Days Of Our Lives; Another Brick In The Wall (Part 2); Mother; Goodbye Blue Sky; Empty Spaces; Young Lust; One Of My Turns; Don't Leave Me Now; Another Brick In The Wall (Part 3); Goodbye Cruel World; Hey You; Is There Anybody Out There?; Nobody Home; Vera; Bring The Boys Back Home; Comfortably Numb; The Show Must Go On; In The Flesh; Run Like Hell; Waiting For The Worms; Stop; The Trial; Outside The Wall

(1979; Harvest SHDW 411 (Великобритания); Columbia PC2 36183 (США)

A COLLECTION OF GREAT DANCE SONGS 1981

One Of These Days; Money (римейк); Sheep; Shine On Your Crazy Diamond (сокращенная версия); Wish You Were Here; Another Brick In The Wall (Part 2)

(1981; Harvest SHVL 822 (Великобритания); Columbia TC 37680 (США)

THE FINAL CUT 1983

The Post War Dream; Your Possible Pasts; One Of The Few; The Hero's Return; The Gunners Dream; Paranoid Eyes; Get Your Filthy Hands Off My Desert; The Fletcher Memorial Home; Southampton Dock; The Final Cut; Not Now John; Two Suns In The Sunset

(1983 Harvest SHPF 1983 (Великобритания); Columbia QC 38243 (США)

WORKS 1998

One Of These Days; Arnold Layne; Fearless; Brain Damage; Eclipse; Set The Controls For The Heart Of The Sun; See Emily Play; Several Species Of Small Furry Animals Gathered Together In A Cave And Grooving With A Pict; Free Four; Embryo

(1983; Capitol 11276 (США)

A MOMENTARY LAPSE OF REASON 1987

Signs Of Life; Learning To Fly; The Dogs Of War; One Slip; On The Turning Away; Yet Another Movie (и Round And Round); A New Machine (Part 1); Terminal Frost; A New Machine (Part 2); Sorrow

(1987; EMI CDP 7 480682 (Великобритания); Columbia CK 40599 (США)

DELICATE SOUND OF THUNDER 1988 (концертный альбом)

Shine On Your Crazy Diamond; Learning To Fly; Yet Another Movie (и Round And Round); Sorrow; The Dogs Of War; On The Turning Away; One Of These Days; Time; Wish You Were Here; Us And Them [включена только на компакт-дисках и кассетах]; Money; Another Brick In The Wall (Part 2); Comfortably Numb; Run Like Hell (1988; EMI CDS 7914 802 (Великобритания); Columbia C2K 44484 (США)

KNEBWORTH: THE ALBUM 1990

(двойной концертный альбом с участием всех звезд; запись с

концерта 30 июня 1990) Comfortably Numb; Run Like Hell

(1990; Polydor 843 921 Великобритания); 847 042-2 (США)

THE DIVISION BELL 1994

Cluster One; What Do You Want From Me; Poles Apart; Marooned; A Great Day For Freedom; Wearing The Inside Out; Take It Back; Coming Back To Life; Keep Talking; Lost For Words; High Hopes

(1994, EMI 8 28983 2, (Великобритания); Columbia CK 64200 (США)

P*U*L*S*E 1995

Shine On You Crazy Diamond (Parts 1-6); Astronomy Domine; What Do You Want From Me; Learning To Fly; Keep Talking; Coming Back To Life; Hey You; A Great Day For Freedom; Sorrow; High Hopes; Another Brick In The Wall (Part 2); Speak To Me; Breathe; On The Run; Time including "Breathe Reprise"; The Great Gig In The Sky; Money; Us And Them; Any Colour You Like; Brain Damage; Eclipse; Wish You Were Here; Comfortably Numb; Run Like Hell

(1995, EMI CD EMD 1078 (Великобритания); Columbia C2K 67065 (США)

Соло-Альбомы

Сид Барретт

THE MADCAP LAUGHS 1970

Terrapin; No Good Trying; Love You; No Man's Land; Dark Globe; Here I Go; Octopus; Golden Hair; Long Gone; She Took a Long Cold Look; Feel; If It's In You; Late Night

(1970; Harvest SHVL756 Великобритания)

BARRETT 1970

Baby Lemonade; Love Song; Dominoes; It Is Obvious; Rats; Maisie; Gigolo Aunt; Waving My Arms in the Air/I Never Lied To You; Wined And Dined; Wolfpack; Effervescing Elephant

(1970; Harvest SHSP 4007 Великобритания)

SYD BARRETT (переиздание Madcap Laughs и Barrett, ставшее первым изданием этих пластинок в США)

(1974 Harvest SHDW (Великобритания); SABB 11314 (США)

THE PEEL SESSIONS 1988 (концертная запись)

Terrapin; Gigolo Aunt; Baby Lemonade; Effervescent Elephant; Two Of A Kind

(1988 Strange Fruit SFPSCD043 (Великобритания)

OPEL 1988

Opel; Clowns & Jugglers; Rats; Golden Hair; Dolly Rocker; Word Song; Wined And Dined; Swan Lee (Silas Lang); Birdie Hop; Let's Split; Lanky (Part 1); Wouldn't You Miss Me (Dark Globe); Milky Way; Golden Hair (инструментал)

(1988 Harvest CDP 7912062 (Великобритания); Capitol C2 91206 (США)

Дэвид Гилмор

DAVID GILMOUR 1978

Mihalis; There's No Way Out Of Here; Cry From The Street; So Far Away; Short And Sweet; Raise My Rent; No Way; Deafinitely; I Can't Breathe Anymore

(1978; Harvest SHVL 817 (Великобритания); Columbia JC 35388 (США)

ABOUT FACE 1984

Until We Sleep; Murder; Love On The Air; Blue Light; Out Of The Blue; All Lovers Are Deranged; You Know I'm Right; Cruise; Let's Get Metaphysical; Near The End

(1984; Harvest SHSP 2400791 (Великобритания); Columbia FC

39296 (США)

Ник Мейсон

NICK MASON'S FICTITIOUS SPORTS 1981

Can't Get My Motor To Start; I Was Wrong; Siam; Hot River; Boo To You Too; Do Ya?; Wervin'; I Am A Mineralist (1981; Harvest SHSP 4116 (Великобритания); Columbia FC 37307 (США)

PROFILES 1985 (совместно с Риком Фенном)

Malta; Lie For A Lie; Rhoda; Profiles (Parts 1 & 2); Israel; And The Address; Mumbo Jumbo; Zip Code; BlackIce; At The End Of The Day-Profiles (Part 3)

(1985 Harvest MAF 1 (Великобритания); Columbia CK 40142 (США)

Роджер Уотерс

MUSIC FROM "THE BODY" 1970 (совместно с Роном Джизином)

Our Song; Sea Shell And Stone; Red Stuff Writhe; A Gentle Breeze Blew Through Life; Lick Your Partners; Bridge Passage For Three Plastic Teeth; Chain Of Life; The Womb Bit; Embryo Thought; March Past Of The Embryos; More Than Seven Dwarfs In Penis-Land; Dance Of The Red Corpuscles; Body Transport; Hand Dance — Full Evening Dress; Breathe; Old Folks Ascension; Bed-Time-Dream-Time; Piddle In Perspex; Embryonic Womb-Walk; Mrs Throat Goes Walking; Sea Shell And Soft Stone; Give Birth To A Smile

(1970; Harvest SHSP 4008 (Великобритания)

THE PROS AND CONS OF HITCH HIKING 1984

4.30 am (Apparently They Were Travelling Abroad); 4.33 am (Running Shoes); 4.37 am (Arabs With Knives And West German Skies); 4.39 am (For The First Time Today, Part 2); 4.41 am (Sexual Revolution); 4.47 am (The Remains Of Our Love); 4.50 am (Go Fishing); 4.56 am (For The First Time Today, Part 1); 4.58 am (Dunroamin, Duncarin, Dunlivin); 5.01 am (The Pros And Cons Of Hitch Hiking, Part 10); 5.06 am (Every Stranger's Eyes); 5.11 am (The Moment Of Clarity)

(1984; Harvest SHVL 2401051 (Великобритания); Columbia FC 39290 (США)

WHEN THE WIND BLOWS 1986 (звуковая дорожка с участием разных исполнителей, вторая сторона которой написана Роджером Уотерсом)

The Russian Missile; Towers Of Faith; Hilda's Dream; The American Bomber; The Anderson Shelter; The British Submarine; The

Attack; The Fallout; Hilda's Hair; Folded Flags

(1986; Virgin CDV 2406 (Великобритания)

RADIO K.A.O.S. 1987

Radio Waves; Who Needs Information; Me Or Him; The Powers That Be; Sunset Strip; Home; Four Minutes; The Tide Is Turning (After Live Aid)

(1987; Harvest CDP7 468652 (Великобритания); Columbia CK 40795 США)

THE WALL LIVE IN BERLIN 1990

In The Flesh (co Scorpions); The Thin Ice (c Ute Lemper); Another Brick In The Wall (Part 1); The Happiest Days Of Our Lives; Another Brick In The Wall (Part 2) (c Cindy Lauper); Mother (c Sinead O'Connor и The Band); Goodbye Blue Sky (c Joni Mitchell); Empty Spaces (c Bryan Adams); Young Lust (c Bryan Adams); Oh My God — What A Fabulous Room (c Jerry Hall); One Of My Turns; Don't Leave Me Now; Another Brick In The Wall (Part 3); Goodbye Cruel World; Hey You (c Paul Carrack); Is There Anybody Out There? (с оркестром и хором немецкого радио); Nobody Home; Vera (с оркестром и хором немецкого радио); Bring The Boys Back Home (с оркестром и хором немецкого радио и Военным оркестром Советской Армии); Comfortably Numb (c Van Morrison и The Band); In The Flesh; Run Like Hell; Waiting For The Worms; Stop (четыре вышеперечисленные композиции с оркестром и хором немецкого радио и Военным оркестром Советской Армии); The Trial (с Tim Curry, Thomas Dolby, Ute Lemper, Marianne Faithfull, Albert Finney и оркестром и хором немецкого радио); The Tide Is Turning (с "The Company")

(1990; Mercury 846 611-2 (Великобритания); 846 611-2 (США)

Ричард Райт

Wet Dream:

Mediterranean C; Against The Odds; Cat Cruise; Summer Elegy; Waves; Holiday; Mad Yannis Dance; Drop In From The Top; Pink's Song; Funky Deux

(1978; Harvest SHVL 818 (Великобритания); Columbia JC 35559 (США)

Zee — Identity (с Дейвом Харрисом):

Confusion; Voices; Private Person; Strange Rhythm; Cuts Like A Diamond; By Touching; How Do You Do It; Seems We Were Dreaming

(1984; Harvest SHSP 2401011 (Великобритания)

Бестселлеры "Пинк Флойд" на все времена:

1. The Dark Side Of The Moon (приблизительный тираж по всему миру 25 миллионов)
2. The Wall (около 17 миллионов экземпляров)
3. Wish You Were Here (около 10 миллионов экземпляров)
4. Animals (около 6 миллионов экземпляров)
5. A Momentary Lapse Of Reason (около 6 миллионов экземпляров)

Хронология самых известных концертных выступлений

London Free School (Powis Gardens) — Лондон, октябрь 1966 г.:

Pink Theme; Let's Roll Another One; Gimme A Break; Piggy Back; Stoned Alone; I Can Tell; The Gnome; Interstellar Overdrive; Lucy Leave; Take Up Thy Stethoscope And Walk; Flapdoodie Dealing; Snowing; Matilda Mother; Pow R. Toc H.; Astronomy Domine;

Top Gear Show (Би-Би-Си) — Лондон, сентябрь 1967 г.:

Flaming; Apples and Oranges; Scarecrow; The Gnome; Matilda Mother

Top Gear Show (Би-Би-Си) — Лондон, декабрь 1967 г.:

Vegetable Man; Scream Thy Last Scream; Pow R. Toc H.; Jugband Blues

Top Gear Show (Би-Би-Си) — Лондон, июнь 1968 г.:

Julia Dream; Murderistic Woman (Careful with That Axe, Eugene); Let There Be More Light; Massed Gadgets of Hercules (A Saucerful Of Secrets)

Fantasio — Амстердам. Голландия, сентябрь 1969 г.:

Let There Be More Light; Interstellar Overdrive; Keep Smiling People; Flaming; Set The Controls For The Heart Of The Sun; A Saucerful Of Secrets

Fairfield Hall — Кройден. Англия, январь 1970 г.:

Astronomy Domine; The Violent Sequence (Us And Them); Set The Controls For The Heart Of The Sun; Careful With That Axe, Eugene; Embryo; Main Theme (из More); Biding My Time; A Saucerful Of Secrets

Fillmore West — Сан-Франциско, март 1970 г.:

Atom Heart Mother; Cymbaline; Green Is The Colour; Careful With That Axe, Eugene; Set The Controls For The Heart Of The Sun; Embryo; A Saucerful Of Secrets; Interstellar Overdrive

City Hall — Шеффилд. Англия, декабрь 1970 г.:

Alan's Psychedelic Breakfast; Embryo; Fat Old Sun; Careful with That Axe, Eugene; Set The Controls For The Heart Of The Sun; A Saucerful Of Secrets; Atom Heart Mother

Hunter College — Нью-Йорк, май 1971 г.:

Embryo; Fat Old Sun; Set The Controls For The Heart Of The Sun; Atom Heart Mother; One Of These Days; Careful With That Axe, Eugene; Cymbaline; Echoes; A Saucerful Of Secrets

Rainbow Theatre — Лондон, февраль 1972 г.:

The Dark Side Of The Moon; One Of These Days; Careful With

That Axe, Eugene; Set The Controls For The Heart Of The Sun; Echoes

Radio City Music Hall — Нью-Йорк, март 1973 г.:

Obscured By Clouds; When You're In; Set The Controls For The Heart Of The Sun; Careful With That Axe, Eugene; Echoes; The Dark Side Of The Moon; One Of These Days

Американское турне, весна 1975 г.:

Raving And Drooling; You've Got To Be Crazy; Shine On You Crazy Diamond (Parts 1-5); Have A Cigar; Shine On You Crazy Diamond (Parts 6-9); The Dark Side Of The Moon; Echoes

Мировое турне 1977 г.:

Sheep; Pigs on the Wing (Part 1); Dogs; Pigs On The Wing (Part 2); Pigs (Three Different Ones); Shine On You Crazy Diamond (Parts 1-5); Welcome To The Machine; Have A Cigar; Wish You Were Here; Shine On You Crazy Diamond (Parts 6-9); Money; Us And Them

Американское турне Дэвида Гилмора, лето 1984 г.:

Until We Sleep; All Lovers Are Deranged; Love On The Air; Mihalis; Cruise; Short And Sweet; Money; Out Of The Blue; Let's Get Metaphysical; You Know I'm Right; Run Like Hell; Blue Light; Murder; Comfortably Numb

Европейское и американское турне Роджера Уотерса, лето 1984 г.:

Set The Controls For The Heart Of The Sun; Money; If; Welcome To The Machine; Have A Cigar; Wish You Were Here; Pigs On The Wing; In The Flesh; Nobody Home; Hey You; The Gunners Dream; The Pros And Cons Of Hitch Hiking; Brain Damage; Eclipse

Американское турне Роджера Уотерса, весна 1985 г.:

Welcome To The Machine; Set The Controls For The Heart Of The Sun; Money; If; Wish You Were Here; Pigs On The Wing; Get Your Filthy Hands Off My Desert; Southampton Dock; The Gunners Dream; In The Flesh; Nobody Home; Have A Cigar; Another Brick In The Wall (Part 1); The Happiest Days Of Our Lives; Another Brick In The Wall (Part 2); The Pros And Cons Of Hitch Hiking; Brain Damage; Eclipse

Американское турне "Пинк Флойд", осень 1987 г.:

Echoes; Signs Of Life; Learning To Fly; A New Machine (Part 1); Terminal Frost; A New Machine (Part 2); Sorrow; The Dogs Of War; Yet Another Movie; On The Turning Away; One Of These Days; Time; On The Run; Welcome To The Machine; Wish You Were Here; Us And Them; Money; Another Brick In The Wall (Part 2); Comfortably Numb; One Slip; Run Like Hell; Shine On You Crazy Diamond